

EL CUERPO CUBANO

TEATRO,
PERFORMANCE
Y POLÍTICA EN CUBA
(1992-2005)

Magaly Muguercia



ÍNDICE

EL ALMA ROTA	3
EL DON DE LA PRECARIEDAD	28
EL TEATRO CUBANO TRAS LA UTOPIA	61
PARECE BLANCA Y LAS ESTRATEGIAS NACIONALIZADORAS	81
LA UTOPIA COMO ACTO REAL Y COMO ENIGMA	102
EL ESCÁNDALO DE LA ACTUACIÓN	125
EL CUERPO CUBANO EN LOS 90	160
SOMATIZACIONES	180
BANDERITAS DE PAPEL	195
BAILAR Y COMER ARROZ CON POLLO	215

Un día para mí memorable de 1979, en Moscú — período final de Brezhnev — asistí a una función de *El Maestro y Margarita*. Del gran director Yuri Liubímov aprendí aquel día, tras cuatro horas demoledoras, que más allá de las discrepancias que en un terreno político puntual me suscitaba su descomunal obra maestra (y quizás con más fuerza aún porque esas discrepancias entre visiones del mundo diferentes existían y me tiroteaban), se podía y había que tener la honradez de aceptar una dimensión espiritual mayor, en la que los hombres podían reconocerse y tener un intercambio trascendente. Que un momento excepcional del arte podía hacer pasar a un segundo plano, dentro de esa formación compleja que es la sensibilidad de cada persona, algunas de esas convicciones intocables de orden ideológico que cada cual posee. En fin, que por qué no concederme un momento de tolerancia y darme una vivencia fugaz de comunión en el dolor humano, en la libertad y en la belleza. Esto en el plano teórico, no pasa de ser una perogrullada. Se trata de reconocer "lo universal" que es propio a cualquier gran obra de arte, más allá de condicionamientos coyunturales, históricos, culturales, biográficos, etcétera.

Pero en el plano práctico, cuando resulta que los espectadores sometidos a tales experiencias estamos inevitablemente insertos en una historicidad concreta que nos atenaza, atravesada de preguntas urgentes, de preguntas urgentes sin respuesta, de contradicciones, acceder a ese "universal" puede devenir un acto de vida trasgresor, capaz de desestabilizar el sistema de valores que rige comúnmente nuestra percepción.

Si por un momento – solo como un juego, desde luego – ponemos a un lado el sentimiento de poseer en la diestra la llave de la verdad; si por un momento intentáramos ser menos olímpicos, entonces quizás resultáramos recompensados por un sano sentimiento de desamparo que tenemos el derecho de reivindicar desde nuestra condición de hombres prehistóricos que es, en buen marxismo, todo lo que somos, a pesar de las muchas proezas de la especie. Hombres prehistóricos que, para no renunciar a la trascendencia, nos vemos obligados a avanzar hacia ella de manera ora cruenta, ora vergonzante, ora suicida.

Para no ser derrotistas, para creer con un mínimo de eficacia en la posibilidad, por ejemplo, del comunismo como utopía, hay que saber que apenas estamos aptos para pensar el mundo de una manera eficiente, que estar dispuestos a ser sujetos y no objetos nos puede costar hasta la última gota de sangre y todavía resultar ese un precio ridículamente insuficiente. Esos me parecen el único optimismo y el único ejercicio combativo de la voluntad bien fundados: los que emanan de una vivencia realista de desamparo, de carencia y de dignidad. Si este realismo, en nuestro interior, es compatible con la necesidad de transformar el mundo, o por lo menos de deseirlo de otra manera, si el coraje nos acompaña hasta un punto tal, entonces comienza a haber algún derecho y algún fundamento para autodenominarnos humanistas y hasta revolucionarios.

Con esta introducción, en la que quise hacer un ejercicio de sinceridad, trato de corresponder a los atrevidos y sinceros actores del Teatro Obstáculo, a Víctor Varela, y a su *Opera Ciega* que me ha "roto la mente".¹

¹ El autor nos recuerda, en una nota al pie, que tal es, etimológicamente, el significado de la palabra *esquizofrenia*: mente rota.

Estos jóvenes, que tienen la edad de mis dos hijos, dicen desde Cuba socialista, que ellos tienen la mente dividida y el alma rota. Y yo creí muy ingenuamente, cuando todavía ellos no habían nacido, que nosotros, con aquel bregar, les estábamos garantizando de manera definitiva su dignidad personal, su libertad. Alguna responsabilidad personal me toca ante esta generación tan insatisfecha. Alguna responsabilidad social pudiéramos tener sus mayores frente a ellos. Su arte no se merece la estéril salida de las acusaciones.

Opera Ciega es un hecho artístico de alto nivel. Hay allí hondura conceptual, estilo, técnica, alta precisión y verdad producida con todo el cuerpo. *La noche de los asesinos*, de José Triana, el *Woyzek* de Büchner, Shakespeare, *la commedia dell'arte*, Edipo y Heiner Müller; Grotowski, Kantor y Barba son algunas de las influencias y/o intertextos complejamente entrelazados que ayudan a construir esta propuesta escénica impresionante (subtitulada por el autor "espacio tiempo de una mente").



Víctor Varela

¿Por qué no aplauden?

La representación a la que yo asistí, a mediados de octubre de 1991, se comportó como un acto de "teatro sagrado" en el sentido que le otorga Peter Brook a esta noción.

Varias decenas de espectadores — la mayoría jóvenes — penetran silenciosos y se apiñan sin ruido sobre los ásperos tablones dispuestos como gradas frente al



Víctor Varela. Foto: Pedro Portal

minúsculo espacio. Han llegado hasta aquel suburbio habanero — que nunca antes había sido un espacio teatral — tras sortear las indecibles dificultades de nuestro transporte urbano en condiciones de "período especial" (sin petróleo para producir, ni para movernos de

manera normal por la ciudad). Y, con seguridad, como yo, llegaron con una frugalísima comida en el haber, en el mejor de los casos. En otros tiempos tenía su sede en los altos de este local una Logia masónica.

Ya instalados allí, los estoicos espectadores habaneros nos sometemos a más de tres horas ininterrumpidas en aquellos duras condiciones físicas, tiempo durante el cual no se escucha ni un rebullir en los asientos. Escuchamos la respiración de los actores. Al final, personas absortas, en alguna medida transfiguradas,

abandonan el pequeño local lentamente, recogidas en sí mismas, sin que nadie intente el gesto de un aplauso.

Toda frivolidad queda momentáneamente abolida.

Quizás valdría la pena hacer una digresión para subrayar que los cubanos — lugar común pero no totalmente falso — somos "muy extravertidos" y, como espectadores, bastante exuberantes y también generosos en las señales aprobatorias. Eso es tradición que mucho complace en Cuba al artista que nos visita. Que un cubano se inhiba de aplaudir, se constituye, pues, en un signo teatral que pesa dos veces en la construcción de sentido del espectáculo y en el calibre radical de la experiencia: el evento teatral ha sido vivido como una suerte de ritual y, en varios niveles, como una subversión, como un acto trasgresor de conductas sociales legitimadas y dominantes.

Somos la cultura del festejo ruidoso y gestual, del telúrico toque de santos, de la bachata y el gesto zumbón que desestructura toda solemnidad. Somos también la cultura de fervorosas concentraciones multitudinarias y marchas patrióticas no del todo descifrables para la sensibilidad de los no iniciados. Es decir, estamos marcados por un amplio registro de rituales antiguos y recientes de honda significación cultural. Pero en estos rituales predomina la aplicación de códigos y prácticas corporales conocidas.

Sin embargo, en *Opera Ciega*, aquel grupo de espectadores produjo el sentido y verificó la ritualización desde premisas particularmente ascéticas que contrastan, como ya resultará obvio, con nuestros patrones performativos más comunes. Faltaría, desde luego, saber quiénes estaban allí sentados. ¿Sería

solamente una juvenil *élite* entrenada en los secretos del director?, ¿unas cuantas decenas de intelectuales enterados y predispuestos?

La sacralidad contaminada

El texto de *Opera Ciega* (escrito por Varela) explicita más de una vez, desde diferentes perspectivas, el tema de la tensión entre lo visible y lo invisible (verdad-ocultamiento).

¿CÓMO SE PUEDE NO PENSAR, COMO EL PENSAMIENTO PUEDE DEJAR DE TENER FORMA, COMO LA FORMA DEJAR DE SER LA HERIDA, LA HERIDA PRESCINDIR DE LA IDEA, LA IDEA DE LA ACCIÓN Y AMBAS DEL ARREPENTIMIENTO Y CONTINUAR NOSOTROS SIENDO EL HOMBRE ANÓNIMO QUE SE LEVANTA Y MIRA SIN DUDAR QUE SU MATERIA CONTINÚA SIENDO EN SUS RASGOS?

Esta alquimia fácil de adivinar, pero de carácter rotundo nos revela el engranaje de algo que no se deja tocar ni nombrar, pero que se mueve y nos mueve.

Cuando más adelante "la tragedia está a punto de desencadenarse" (las comillas significan que el tipo de dramaturgia de *Opera Ciega* sólo de manera muy relativa admite tal expresión, pues en realidad se apoya en un relato fragmentado, no aristotélico, que juega, precisamente, a multiplicar y destruir los "clímax"), el texto vuelve a explicitar la oposición:

¿Los ojos de Edipo nacieron empañados por el desastre o el desastre de estos ojos fue la claridad de ver la realidad empañada? HAY NUECES QUE NACEN PARA

MORDERSE LA COLA, ojos que quieren ver más allá y se encuentran sólo a sí mismos. Estos ojos tienen varios caminos. El del TIRANO o la víctima, el del MITO o el MONJE, el de Icaro o el COSMONAUTA; Caín, la liebre, el Fausto o la serpiente. LARGA ES LA LISTA Y MUCHAS LAS PROBABILIDADES. Uno es el desenlace de un síndrome para el cual los oculistas no piensan inventar espejuelos. Aquí ocupa un lugar importante el electroshock y el enigma siempre en boca de un ciego que no se ve. LOS OJOS SON UNA METÁFORA DE LA CONCIENCIA.

La palabra, en el estilo resonante y fragmentado de la poesía de Varela, pautó la sustancia temática y la rica ambigüedad del espectáculo: posibilidad-imposibilidad de ver, relación enigmática del hombre con la verdad.

"Hacer visible lo invisible" es, según Peter Brook, la aspiración de lo que él definió como "teatro sagrado". La estética de Varela, de estirpe grotowskiana, se basa en la elección consciente de la pobreza y la dificultad como sustancias de su teatro. Desde que dio sus primeros pasos en la escena cubana, a mediados de los años ochentas, decidió colocar ante sí y sus actores el obstáculo, la carencia, como un desafío ético y artístico. El camino recorrido lo ha llevado de *Los gatos* a la famosa *Cuarta pared* de 1988 y finalmente a esta *Ópera ciega*. (Simultáneamente ha incursionado con éxito en la coreografía). Su opción "sacra", su insistencia en, desde la pobreza y el rigor, "hacer visible lo invisible", no constituyen a manera de voluntad de estilo; expresan su concepto de la verdad como un flujo inatrapable de sucesivos enmascaramientos, su afirmación de una dificultad ¿ontológica? ¿histórica? del hombre para ver.

Pero la "sacralidad" de este artista aparece complicada por la existencia de otro registro que inspira toda su investigación: el compromiso con su circunstancia concreta, nacional, que él se representa preferentemente desde el ángulo de sus carencias. De este modo, el mundo interior de Varela opta por un tipo de sacralidad híbrida, que salta incesantemente de lo ascético a lo mesiánico, y de lo trascendente a lo histórico.

Si nos detenemos en el nivel de la palabra dramática, no dejaríamos de percibir en *Opera Ciega* el forcejeo ineludible de lo "sacro", de lo inasible, con lo ideológico, en el sentido de un discurso explícito y doctrinal. Aun la palabra poética — con su carga



La cuarta pared. La obra que marcó un hito en 1988
Dramaturgia y dirección: Víctor Varela

de inefable —, aparece conectada en Varela con las explicaciones, con nominalizaciones muy puntuales que deliberadamente producen merma de "sacralidad".

No conforme con realizar operaciones múltiples que conducen a estas y a otras "contaminaciones" a nivel del texto, Varela crea, sobre la escena, una estrategia clara para materializar ese efecto doble de sacralidad-contaminación. Muchos de los lenguajes escénicos empleados actúan *contra* el texto. Logra así que el cuerpo escénico de lo sagrado aparezca modulado de manera incisiva por las

mezclas irónicas que le permiten al mismo tiempo construir y despatetizar la sacralidad.

Las concretizaciones escénicas derivan de algunos núcleos temáticos: verdad-ocultamiento, espacio posible o imposible de la rebeldía, mito y realidad, vitalidad e ideologización. Para hacerlo deben potenciar la palabra y a la vez establecer con ella juegos de contrapunto.

Veamos el primer fragmento del texto (la Obertura, que arriba cité parcialmente), y hagamos un cotejo con notas tomadas por mí frente a un registro en video. He intentado, a vuela pluma, describir el tejido escénico de la manera más inocente posible.²

El texto de la Obertura dice lo siguiente:

Voz en Of.

La mente es un motor. Una broma repugnante que en cualquier manual de anatomía clásica ilustra el desconocimiento de su propio enigma. Es el lugar del archivo, la pantalla cinematográfica y la máquina de moler obsesiones. Sugiere un extraño lugar que se figura a la vez que se omite. Su espacio es privado y en él cada cual encuentra su orilla recurrente. Esta orilla generalmente grosera es el lejano eco de nuestra rebeldía donde no se puede fraguar unidad. Escapa a cualquier definición y en los confines de su propia estirpe nos reserva un recodo para el susto, la blasfemia y el espanto porque

² Es este un procedimiento que suelo practicar: no partir, para el análisis, de una tesis previa, sino encontrarla, arribar a la inevitable ideologización que toda lectura supone, desde un cuerpo a cuerpo, lo más *fair play* posible, con el discurso escénico, como si no albergara ningún tipo de sospechas en cuanto a sus estrategias.

ella, la mente, nos puede ofrecer el más peligroso itinerario y la más insospechada manifestación del dolor. En este caso la pregunta es: ¿COMO SE PUEDE NO PENSAR... [continúa aquí texto citado previamente: ¿Cómo se puede...]. Su presencia legítima es ruido, un títere sin titiritero crucificado en una plaza pública cualquiera de las alegorías de un loco.

Walpurg :

Verdugos, ustedes no pueden dejar de curarme. Yo lo sé. Cada día que pasa una gota de aniquilamiento progresivo. No inventen más que yo espero y espero cada día peor suerte.

En mis notas se lee:

- "Sonido vocal, antifonas, vocalizaciones disonantes (humor, ironía, grotesco). Muy bien hecho, musical y vocalmente (verdadera obertura operática; irónica, ligeramente tosca, juego con lo "culto").
- "Actores atraviesan el espacio; llevan objetos-máquinas absurdos, locos y chirriantes".
- "Movimientos automáticos, lentificados; voz en *off* poco comprensible, lenta y sorda. Chirrido de los objetos contra el *background* sacro; coro angélico."
- "Ana es también autómata; continúa el *background* resonante, angélico; poco descifrables las palabras."
- "Víctor Varela escribe a máquina. Luz sobre él; continúa *back ground* sonoro."
- "Víctor deja la máquina a Walpurg. Walpurg atormentado."

Verdugos ustedes no pueden...

- "Walpurg grita "en ópera". Tono agudo; vocaliza, silabea."

Cada día que pasa...

- "Abandona la máquina. Continúa *back ground*. Víctor se aleja."²

El que lea el texto de *Opera Ciega* sin percatarse de su medular ambigüedad (es un texto que no incluye indicaciones escénicas) pudiera quizás imaginar una concretización escénica altisonante y patética. Sin embargo, si creemos a mis notas inocentes, en términos escénicos proliferan el humor, las incongruencias, los comentarios críticos al texto, las mezclas y los distanciamientos; el director, como un oficiante, interviene sorpresivamente en el juego de los actores. En todo caso podría decirse que, precisamente en el contrapunto escénico con el texto escrito se abre paso el patetismo. Son múltiples — y solo atrapé algunas — las violencias que la escena — voz, gesto, espacio, objetos, sonido, ritmo, atmósfera — ejerce sobre el guión de las palabras.

Una observación más detenida del tejido escénico confirma esta premisa del análisis.

Hay, por ejemplo, momentos fuertes de desnudamiento o sinceridad extrema de algunos actores; pero también hay sostenidas máscaras gestuales que congelan, contradicen o relativizan las revelaciones de ese desnudamiento; de la nostalgia de una cita que atraviesa fugaz la escena; de las repeticiones oníricas; de las bufonerías y los actos de magia; de la irrupción de lo popular estereotipado y su manejo como materia sagrada, brota el efecto decisivo. Lo que *Opera Ciega* afirma o niega en el nivel textual, es acosado o vuelto del revés por una escena maliciosa y proteica.

El entrelazamiento de estilos y estéticas inscrito en la palabra dramática — romanticismo, absurdo, grotesco, ironía, *collage* — complica su hibridez cuando el director merodea, aquí y allá, por las zonas del trance actoral, por los instantes de actuación radical que no puede juzgarse desde como una producción de signo y forma sino como el evento de existencia que resulta de la acción física extrema. En estos momentos la excelencia técnica y lo trascendente superan la lógica semiótica.

Para matizar aún más las coordenadas estéticas de este artista, yo agregaría que Varela, familiarizado con loas poéticas antropológicas de Grotowski, Artaud, Barba y el Living Theatre, está igualmente marcado por señales posmodernas: desagregación de la fábula, profusión de citas de textos consagrados, exhibición de la estrategia compositiva (presencia del director en algunas escenas), tematización de la lucha entre el triunfo del fragmento y una visión histórica que parece persistir más allá del agotamiento. Esta complicación de Varela lo emparenta a mis ojos con la dramaturgia cruel, crítica y posmoderna de un Heiner Müller.

Me permito hablar de posmodernidad para de inmediato aclarar que la de Varela sería, en todo caso, de fina estirpe cubana y latinoamericana; allí está la sagacidad crítica, a veces razonadora, a veces *naïve*, de nuestros jóvenes plásticos; las indagaciones muy posmodernas, pero muy imaginativamente politizadas de cierta zona de nuestra escena experimental (*Time ball*, de Joel Cano, la trilogía de Carlos Díaz basada en Tennessee Williams y Robert Anderson); la visión ciudadana y el nacionalismo de nuestra magistral danza-teatro (Marianela Boán, Caridad Martínez, el propio Varela).

Aparecen en Varela las huellas de esta sensibilidad posmoderna en la medida en que juega con lo "culto" y lo "popular", con la desconstrucción de la emoción, del concepto y de la forma, con reiteraciones y simultaneidades y, sobre todo, con una intertextualidad situada en el corazón mismo de la estructura.

Sin embargo, esta posmodernidad muy a la latinoamericana, crítica y política, no renuncia al horizonte utópico. No logra — ni quiere — Varela, desterrar de su creación resonancias de rebeldía que producen un seductor mestizaje con su modo irónico y antipatético. Ni logra — ni quiere — borrar las pistas de un sentido arraigado de historicidad. Su posmodernidad, al igual que su sacralidad, está contaminada.

¿Una nueva Noche de los asesinos?

En *Opera Ciega* el teatro cubano vive de alguna manera su segunda *Noche de los asesinos*³ (¿su otra *Electra Garrigó*?).⁴ Solo que la producción es hija de una época muy diferente. El sentimiento rebelde y trágico de Triana en *La noche de los asesinos* se insertó de manera paradójica en los albores de una revolución popular triunfante.³ La *Opera ciega* surge de la sociedad cubana de la última década del siglo XX, sometida a una situación extrema: la Revolución Cubana intenta resistir una prueba crucial: preservar la utopía de nuestro proyecto socialista después de la caída del muro de Berlín y la desaparición de la URSS y en lucha contra nuestras propias y graves deformaciones que son anteriores a la debacle mundial. En *Opera ciega* se refracta, pues, una situación colectiva de signo trágico, cuya percepción

³ Obra del dramaturgo cubano José Triana escrita en 1966.

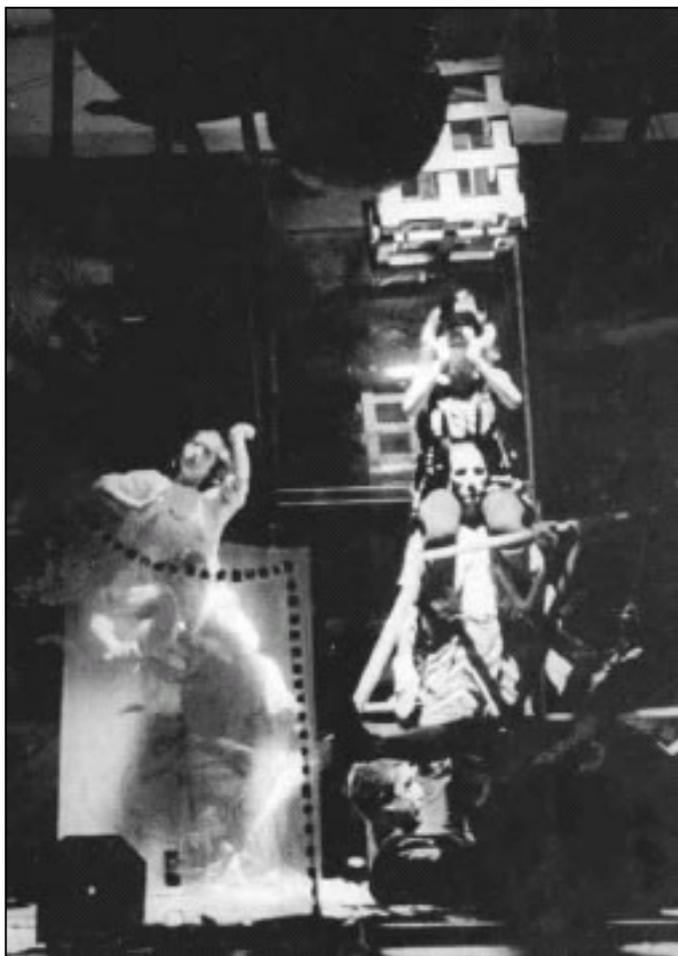
⁴ Obra de Virgilio Piñera que revolucionó la dramaturgia cubana con su estreno en 1948.

está generalizada; esa no era la situación en tiempos de Triana. La historicidad de ese sustrato trágico es flagrante. Las representaciones de conflicto interno y soledad, de conciencia de la propia trascendencia, de conciencia de una trascendencia bloqueada o amenazada, de lealtad a todo trance, de angustia y de exaltada dignidad son compartidas — con los más variados matices — por la mayor parte de la sociedad cubana de hoy. La de Triana no fue obra que, en su momento de escritura y estreno (1965-1966), obligara a traer a un primer plano la lectura política. Solo con el paso del tiempo, en nuevos contextos, el sentido político — su impugnación del autoritarismo del estado socialista — pasó a ser la calve predominante de interpretación del texto.⁴

La obra y el espectáculo de Varela posee un trasfondo filosófico e ideológico más intrincado que *La noche...*; ese trasfondo, nacido del nuevo contexto y de una nueva generación de cubanos, por una parte universaliza la condición fragmentada de la experiencia humana y lo incierto de su sentido; por la otra — a diferencia de lo que ocurrió en 1966 con *La noche...* — no permite eludir la lectura política directa. Para el espectador cubano del momento actual, la *Ópera* se adentra poéticamente una lógica de dominación ejercida sobre el conjunto de la sociedad. Aquí, de nuevo, como en Triana, se trata del vértigo de los hijos que necesitan asesinar al padre; pero en *Opera ciega* los hijos ya no se leen en un ámbito familiar literal. Además, ahora no quieren matar al padre, sino al personaje mítico que se nombra el Héroe.

Los personajes de Triana inhibían su proyecto, se mordían la cola, se cerraban en un círculo de impotencia. Los de Varela realmente asesinan a la figura

autoritaria ante nuestros ojos. Pero el acto que ejecutan no es en modo alguno ni liberador ni mucho menos unívoco. Cuando Lalo y Beba, y Margarita y Pantaleón — personajes tomados de Triana —, así como Walpurg y Ana se manchan las manos



Ópera ciega. Texto y dirección de Víctor Varela

con sangre sagrada, incurren en un magnicidio que los conduce a todos a un nuevo estado de perplejidad. Muy difícil será evadir la lectura política de la *Ópera ciega*. Pero difícil será también legitimar una lectura política primaria o simplista de esta moderna tragedia cubana.

Si nos tomáramos la licencia de hablar de “protagonistas”, reconoceríamos que Walpurg —arrastrado por la dinámica indetenible de su rebeldía; Ana— promotora profunda de la trasgresión

— están condenados a no redimirse “ni con el crimen, ni tampoco con la omisión del acto; ni con la acción, ni con el arrepentimiento”. Walpurg y Ana pertenecen al mundo de los héroes dubitativos, hamletianos, que no saben qué hacer “después de haber matado a Dios, el absurdo del suicidio, la fe en la esperanza y la desesperación”, pero que tampoco saben qué hacer con el impulso irrefrenable que los lleva a actuar, a trasgredir, a aproximarse a la verdad. Walpurg no acepta estar

en ninguna coordenada ideológica ("DAME UNA PREGUNTA SIN RESPUESTA y haré que el hombre viva."); Ana sí propone la coordenada: marchar, adelante, atrás, girar, suprimir el obsceno "yo".

Pero esta propia Ana que por darse una certidumbre y un proyecto renuncia a su cuerpo joven, a la inocencia y a la sensualidad, y opta por el exterminio, por la acción purificadora y demoledora, es una oscilación permanente en términos de la palabra que pronuncia, en términos de las funciones dramáticas que el texto le otorga y, finalmente en virtud de su materialidad escénica, urdida por el director y por la actriz sobre la base de todo tipo de ambivalencias.

Un poco de sociología

Víctor Varela es hijo — ¡ah, ironía! — de la explosión demográfica en la que se expresó, también, el enorme acto liberador que fue la Revolución Cubana. También en aquella fiesta biológica ocurrida entre 1959 y 1964 se puso de manifiesto la magnitud de la transformación que había tenido lugar. En ese período nacieron más niños que nunca antes o después en la historia de Cuba. Y este hecho pronto se convirtió en un factor de presión que hizo construir apresuradamente más escuelas, producir maestros de manera masiva, y posteriormente saturarnos de graduados universitarios y de seguridades sociales.

Aquella explosión demográfica, aunque moderada después de 1964, se prolongó todavía hasta 1972 — los jóvenes que hoy tienen diecinueve años — para después decaer bruscamente. Ella introdujo, entre otros efectos sociológicos que inevitablemente repercutirían en lo económico, político y cultural, el hecho de que

hoy, en Cuba, los jóvenes que tienen entre veintisiete y treinta y dos años — sector anómalamente abultado de nuestra pirámide social — constituyen el grupo juvenil que presenta demandas de empleo y vivienda más apremiantes, y en el que se encuentra la más alta proporción de personas con un nivel superior de enseñanza. Los hijos de este "boom" son, además, los cubanos y cubanas que deben alcanzar su máximo protagonismo social al iniciarse el próximo siglo, precisamente en el momento en el que se producirá el proceso de extinción física de la generación histórica que lideró el proyecto socialista cubano.⁵

Vale agregar, además, que, en general, la población cubana es muy joven. El cincuenta y cinco por ciento de los cubanos tiene menos de treinta años. El peso que tiene en Cuba la juventud, numéricamente mayoritaria, pero poseedora, además, de un alto nivel de instrucción y de cultura política, es uno de los muchos factores que explican el hecho de que, a partir de la segunda mitad de los años ochentas, nuestra sociedad se haya visto compulsada a plantearse el problema de afrontar un perfeccionamiento crítico del socialismo y reconocer contradicciones económicas, políticas e ideológicas que hoy introducen zonas de parálisis e incoherencias en la sociedad cubana. Esta toma de conciencia se expresó, en el plano institucional, en el llamado proceso de "Rectificación", iniciado en 1986.⁶

⁵ En lo fundamental glosó aquí los datos aportados por Juan Luis Martín: "La juventud en la Revolución Cubana: notas sobre el camino recorrido y sus perspectivas", *Cuadernos de Nuestra América*, Vol VII, n.15, julio-diciembre 1990 (Centro de Estudios de América, La Habana, Cuba).

⁶ El reconocimiento de estas contradicciones se expresó en el programa político que, a principios de 1986, encabezado por Fidel Castro, dio inicio al "Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas". No fue la "Rectificación" una reacción inducida, en lo fundamental, como a veces se piensa, por condiciones externas — la *perestroika*, en primer lugar —, sino por causas principalmente endógenas que imponían la reorientación del rumbo de la Revolución, la ruptura con modelos económicos y en última instancia políticos que habían demostrado su insolvencia o sus grandes limitaciones. La Rectificación pone el acento, después de una década y media, en valores originales

Los datos aportados quizás permitan al lector inferir por qué, para comprender la dinámica de las heterogéneas representaciones ideológicas que coexisten en la nación cubana hoy, resulta imprescindible darle un especial sentido a la relación que existe entre estas representaciones — tanto las de consenso como las de disenso — y el modo en que las hacen suyas o las generan sectores de procedencia juvenil.

En *Opera Ciega* Víctor Varela, hijo de aquel emblemático sector de nuestra población juvenil nacido en la década de los sesentas, explora, desde sus treinta años, su "mente"; al asomarse a ella, la descubre tan dinámica e hipercreativa como rigurosamente controlada; tan caótica como lúcida; tan fulminante como cautelosa. Las imágenes se atropellan en esta mente que es una incesante paradoja; que está "rota". Hierve de preguntas, contradicciones, sueños, prejuicios, frustraciones, rencor, lealtad y rebeldía.



Alexis Díaz de Villegas
Fue el Héroe, en *Ópera ciega*
Foto: Enrique de la Osa

No ve que estoy lúcido pleno y rotundo como el más grande perdedor.

No es posible que su personal visión de mundo sea un mero átomo libre o un accidente en la complicada alquimia de la vida espiritual cubana de este momento.

aportados por la Revolución Cubana en los años sesentas y más tarde opacados por la copia de patrones de diverso orden en que se sustentaba el "socialismo real".

Rebeldía, orilla recurrente

¿Quién es Walpurg, interpretado de forma tan inspirada y sutil por Alcibíades Zaldívar?

En la secuencia final de la obra, en dos monólogos sucesivos, Walpurg reivindica su condición de rebelde. Al hacerlo, se desasocia en el plano textual y escénico, de la sarcástica "Revolución de los muertos" protagonizada con aplicado entusiasmo tanto por los "parricidas" — de los que él ha formado parte — como por la "buena sociedad".

Sé qué quieren de mí. Si yo

[fuera un árbol entonces sí

El árbol que come del calcio

[de mis huesos

mi materia inorgánica junto al

[árbol

el árbol que crece junto a la

[tempestad

el árbol que espera

el árbol que soy después de

[la ausencia. Dando

[solo la sombra

luchando contra la tormenta

[de las almas rebeldes

que corren por el viento

y la multitud que empuja

[sobre la lluvia.

Sé qué quieren de mí Si yo fuera un muerto enton-

[ces sí

Un poeta perdido

sin uñas para rascar

[la roca

descompuesto

sin dedos para tocar

[la ópera

roto

sin razones con mis

[pensamientos disueltos.

El ciclo del fallo junto a la epi-

[lepsia y la locura.

En este monólogo Walpurg rompe con la anterior pauta escénica: hasta ahora la voz ha sido tratada como un juego, una antifona, un cacareo, una cadencia-ritmo-timbre artificiosos. Aquí Walpurg emplea repentinamente una emisión vocal "natural": estable, no contrapuntística, dentro de un registro sonoro y gestual mesuradamente patético:

A continuación Ana sufre su primera muerte, atravesada por los estoques de Margarita y Pantaleón, primero cuidadores del orden, luego parricidas y de nuevo

cuidadores del orden. Ana, verdadera coprotagonista (interpretada por la actriz Bárbara Barrientos), representa también una rebeldía contradictoria, hecha de intransigencias, férrea voluntad, amor y concesiones, envilecimiento y pureza. Mientras ella muere, Walpurg canta su segundo monólogo, su otra afirmación de la rebeldía. Los parricidas, y también el Héroe — secuaces y víctimas — yacen a sus pies.

Hace milenios los locos del

[mundo queremos levantar

un barco

Falsamente estimulados con

[pastillas

en un sentido equivocado a

[pesar de la química

a solas con nuestras alucina-

[ciones

el barco está en la copa de

[una catedral.

Una acción inútil vacía de

[significado

con un sentido

probar nuestras fuerzas

saber que aún se puede

[superar un límite

No quiero ser más Walpurg
dejo la horca y la ventana
en el cajón de la utilería.

[Yo soy una máscara

En alguna parte

mi otro yo

escribe sobre sus ojos.

Walpurg canta de rodillas mientras Ana agoniza. Con un roto canturreo de niño indefenso, de iluminado, de tonto de la aldea, lleva a su momento más alto la pauta de la inocencia lúcida que a lo largo de todo el espectáculo ha guiado los principales compromisos del actor con su cuerpo, con su voz, con sus delicadas emociones. Este canto, sin embargo, transcurre en medio de un profuso final shakespeariano, con la escena llena de cadáveres. Walpurg reivindica, de otro modo ahora, su naturaleza trasgresora.

Después sobreviene el grito sorpresivo con que "resucita" Ana para orquestrar la feroz "Noche de Walpurgis": chirriante, circense, furtiva, llena de tinieblas y chispazos, picardía y confusión. Se hace la luz abruptamente. Varela, el director-oficiante, semincorporado, clava unos objetos-dardos en los ojos del retrato de un niño. El director se abate. Viene adelante Ana. Han desaparecido los hábitos de monja que materializaban su coordenada mesiánica. Ahora está semidesnuda y vuelven a ser visibles las correas, el fantástico cinturón de castidad con que invocaba el deber ser. Es una autómatas o una agonizante temblorosa. El director-oficiante, con un paño rojo, oculta su desnudez y su agonía de nuestras

miradas. La acerca con piedad a su rostro y después la abandona. Ana prolonga sus últimas cuatro frases. Sólo vemos su rostro cambiante, en proscenio, sobresalir por encima del rojo paño, parecido a un retablo.

Habla el presente.

No quiero volver a la mueca

A la puerta cerrada de la vida

en mi dormitorio está la ver

[dad.

Cae.

¿Rebeldía suprema? ¿Redención? ¿Prostitución? En el texto de *Opera Ciega* — carente de acotaciones — la secuencia que he descrito, y que se inscribe en la "Noche de Walpurgis", se subtitula "Catástrofe mental. El autor se saca los ojos". Y el personaje de Ana — que se nombra "Monja" en gran parte del texto —, ahora ha sido nombrado, a los efectos de estas cuatro líneas finales, "Ana prostituida".

Cubanidad

Esta totalidad, esta amalgama en extremo problematizadora en que se constituye, formal e ideológicamente, *Opera Ciega*, y que se sintetiza en su secuencia final, nos remite con fuerza a la imagen de aquel desamparo, de aquella digna fragilidad del ser humano a la que aludía al inicio de esta reflexión. La densidad de los conceptos, de la fabulación y de la escritura de este espectáculo nos impide descodificarlo por caminos tan simplistas como podrían ser intentar igualar su propuesta conceptual a una mera "filosofía de la desolación"; o bien, reducir su

tejido poético a un deslumbrante ritualismo *up to date*; o aferrarnos a la coartada de sus indiscutibles connotaciones universales para escamotear su concreta historicidad.

No es en modo alguno casual que la imbricación de lo trágico, lo sacro, lo lúdico y lo político que he tratado de describir y que concede sus rasgos definitorios a *Opera Ciega* se produzca en un escenario — relativamente marginal, por elección expresa del director⁷ — ubicado en el corazón de la Cuba socialista de hoy.

Nuestra nación está siendo azotada por un riguroso "período especial", y por una conmoción mundial que ponen en peligro nuestra posibilidad de supervivencia. Si las honduras del espectáculo fraguan en un acto impresionante de cocreación con el espectador es, quizás, porque el rito tiene lugar en esta Cuba, ahora más que nunca *isla* — soledad y punto de referencia, "accidente" de nítidos contornos, escenario mítico por excelencia de la literatura utópica — que protagoniza su aventura de liberación en circunstancias límites, desde una conciencia colectiva que, mayoritariamente, sin renunciar a las visiones críticas, asume como un destino la defensa de la utopía socialista. Una Cuba que, volviendo a sus orígenes, se define hoy más que nunca como un radical proyecto de transformación cultural esencialmente autóctono.

Opera Ciega es nuestra. Es un enclave muy refinado y discutible — si lo referimos a consideraciones políticas e ideológicas puntuales que allí subyacen — de cubanidad rebelde y trasgresora, necesitada de arriesgar y asombrosamente

⁷ Digo "relativamente" marginal, pues el Teatro Obstáculo, después de haber sido un teatro independiente sin subvención, hoy es un proyecto subvencionado por el Consejo de las Artes Escénicas de Cuba, organismo gubernamental.

abierta — como siempre y para bien lo ha sido Cuba — al espíritu del mundo, a las ideas e influencias foráneas de las que nos apropiamos con avidez para convertirlas en algo vivo y propio.

La mente y el alma de Víctor Varela, a las que nos ha permitido asomarnos, están "rotas", pero no son mediocres. No solo en la visión del mundo de él — pero *también* en esa visión del mundo, por muy perturbadora o insolente que a muchos pueda parecer — se pone de manifiesto la arraigada vocación de la cultura cubana de transformar el orden existente o, al menos, de soñarlo mejor.

Su relativismo, sus despiadadas acusaciones, su paradójico, apasionado escepticismo, su sentido de pertenencia aún desde el disenso, lo inscriben en una visceral historicidad y en lo mejor de la tradición del arte cubano de vanguardia de cualquier época.

Creo que en alguna medida Ana es portavoz del fragmentado afecto de Varela cuando, cerebral y cándida, declara:

**El estado actual de las cosas
es la contradicción.**

**Le tengo horror al ridículo y
una grandísima culpa de
amarte**

En *Ópera ciega*, el artista quiso hablar con trascendencia de su país...
y lo logró.

FEBRERO DE 1992

EL DON DE LA PRECARIEDAD

*La pantalla electrónica atrapa la mirada. Hipnotiza la línea quebrada que avanza, sus altibajos, sus silencios, el trayecto peligroso de un pulso irregular. Día y noche vigilamos, a la cabecera de nosotros mismos...
Una parte del espíritu vive el pulso irregular como señal ominosa; la otra parte se expone, va suspendida en el aliento de esa precariedad, desea.*

Desde hace más de cuatro años la sociedad cubana vive una situación de crisis extrema y asombrosa resistencia. En ese lapso, la conciencia nacional ha fraguado, entre otros, un poderoso referente. Hacia él confluyen disímiles interpretaciones de nuestro presente; en torno a él gravita la actividad de un imaginario hipersensible. En el punto en el que una pluralidad de explicaciones, códigos y ansiedades se intersectan, se configura el Ser Precario.



Alberto Pedro (1954-2005)

Al Ser Precario lo constituye su propia oscilación, un vaivén incesante entre el Ser y el No Ser, entre lo que cohesiona y lo que dispersa, entre lo Idéntico y lo Otro.

La experiencia del Ser Precario activa el campo de virtualidad (deseos, utopías, fantasmas, espejismos) y suscita magnéticas representaciones de destrucción y crecimiento. El Ser Precario no puede sustraerse a un inquietante "afuera", a una extrañeza que lo imanta. Pero tampoco escapa a la fuerza que, desde el interior, lo integra. La *precariedad* es el evento que tiene lugar en la encrucijada de la

Pertenencia febril y un exacerbado Horizonte de Otredad¹.

En cualquier nivel que nos instalemos, trátase de la experiencia cotidiana o de las zonas más elaboradas del arte, el pensamiento social o la política, el discurso registra una perturbadora convivencia con lo ajeno y foráneo (dígase "dólar", "turismo" o "solidaridad internacional", "diálogo con la emigración", "bloqueo" o "reinserción").

Igualmente inscribe ideas recurrentes de pertenencia, de subordinación última a una historia, símbolos y patrimonio compartidos ("Será mejor hundirnos en

¹ En cuanto a la perspectiva ideológica más general de este trabajo, me ha inspirado (literalmente) el estudio de Gianni Vattimo "El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía" (en *Criterios*. La Habana, 1991, julio-diciembre, número 30, p. 104-124. Traducción del italiano de Desiderio Navarro). Con una libertad que espero no haya sido abusiva, de la sugeridora teorización de Vattimo me ha parecido lícito inferir lo que para mi análisis fue la idea rectora: La pérdida de estabilidad estructural que caracterizaría a la modernidad tardía, remite de diferentes maneras a la idea de precariedad y al "aligeramiento del ser" (Vattimo, 122) que ella ha puesto en curso. Tal evento podría ser evaluado no necesariamente como una degradación, sino como el chance civilizatorio que pudiera activar una nueva lógica de la emancipación. Asumo que, *mutatis mutandis*, el examen de la crisis por la que atraviesa actualmente la sociedad cubana (crisis en modo alguno ajena a la conmoción mundial), así como de las formas artísticas que la expresan, podría beneficiarse de este enfoque.

Debo, por otra parte, a Patrice Pavis, el principio metodológico -ampliamente argumentado en sus trabajos sobre recepción teatral e interculturalidad- de buscar procedimientos que permitan reconocer la inscripción textual de lo ideológico, una "textualización de la ideología" que establecería el vínculo entre el texto y sus contextos de recepción y concretizaría la historicidad del primero, su dimensión social.

el mar..." -una canción-; "Te seré fiel" -una consigna-; o la inversión irónica "Se salvarán los que tengan F.E." -un chiste popular-)².

La perspectiva de la precariedad me permite llamar la atención sobre la *oscilación* misma, esto es: sobre la señal de desintegración que ella transmite, más allá de simplistas optimismos; pero también sobre el potencial liberador de esa movilidad extrema, de ese "ondeo" del ser³ que acoge las incógnitas, que se opone a una fijeza metafísica, que "abre" la identidad.

Si de lo que se trata es de intentar renovar, en condiciones históricas inéditas, una estrategia liberadora, de no permitir que las rutinas mentales asfixien la voluntad de superar esquemas de dominación, esta perspectiva pudiera resultar inspiradora.

.....

En 1993 fue estrenada en La Habana, bajo la dirección de Miriam Lezcano, la obra *Manteca*, de Alberto Pedro.⁴ Aunque incidentalmente mencionaré algún aspecto de la puesta en escena cubana, el objeto de mi análisis será el *texto dramático*.⁵

² Me refiero a la canción de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés Cuando te encontré, devenida una suerte de himno patriótico. El juego de palabras F.E.= Familiar en el Extranjero alude con mordacidad a las mesadas enviadas por los emigrantes cubanos a sus familiares en la isla.

³ Otro trabajo inspirador: "Martí en el desafío de los 90", de Cintio Vitier (La Gaceta de Cuba, sept.- octubre de 1992, pp. 19-21). Vitier alerta contra la trampa de una resistencia que nos mantuviera "firmes, pero inmóviles" y pide, para la resistencia popular, una libertad "ondeante y sujeta", como la de la bandera. ("Ondeante como el viento que la agita; sujeta al asta clavada en la necesidad.")

⁴ Alberto Pedro Torriente (1954). Es autor, entre otras, de Weekend en Bahía, Desamparados, Pasión Malinche y Delirio habanero (1994).

⁵ Las citas proceden del texto completo de Manteca publicado por la revista Conjunto, n. 95-96, octubre 1993-marzo 1994, pp. 104-120. Todos los subrayados en el interior de las citas son míos, con excepción de los que corresponden a acotaciones.

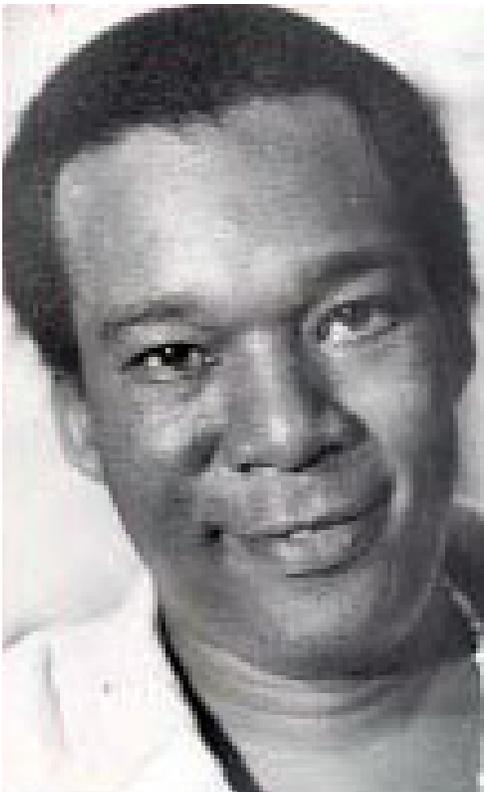
El argumento de *Manteca* podría leerse así:

Encerrados en un pequeño apartamento habanero, época actual, tres hermanos intentan sobrevivir. En medio del deterioro cumplen con la rutina diaria, tratan de descifrar sus vidas y sueñan con la felicidad que vendrá. Pero muy pronto les resulta imposible seguir fingiendo normalidad: una *peste* real los invade. Ha llegado la hora de matar al puerco que han criado en secreto -dentro de una bañera- para alimentarse. Un escrúpulo sin embargo los detiene: ¿Cómo atentar contra una criatura que han visto crecer como a un miembro más de la familia? En lucha consigo mismos, matan finalmente al "animalito". De inmediato vuelven a

soñar con la felicidad que vendrá y descubren que, para alcanzarla, será necesario volver a criar otro puerco.

Visualizada en los términos abstractos de sus actantes, *Manteca* sostiene un doble relato:

Un Impulso de Salvación lleva a los Hermanos a Destruir/Preservar al Animalito Sagrado. Ambas tendencias tratan de impedir la Muerte de la Familia. Trabajan en la dirección de la ruptura (profanación): el Desastre y el Deterioro, el Discurso Heterodoxo, las Pertenencias, el Deseo y sus Fábulas y, en general, un Horizonte de Otridad que incita.



Alberto Pedro

En la dirección de la preservación actúan: la Conciencia que Horizonte de Otridad que Amenaza. La muerte del Animalito Sagrado da inicio a un nuevo Ciclo de Salvación.

Por boca de uno de sus personajes, el texto se define a sí mismo como "la metáfora del que pide a gritos un final inevitable al que tampoco quiere llegar" (117): Esta imagen global resume la patética *oscilación* en la que *Manteca*, estructuralmente, se instala y desde la cual trasmite sus visiones.

A partir de un sujeto actancial dividido, que tiende tanto a destruir como a preservar lo que percibe como entrañable, *Manteca* le otorga existencia textual a ese Ser Precario -sociedad cubana, sujeto individual, proyecto político- que, debatiéndose entre la estabilidad y la dispersión -expuesto a la Otridad pero reclamado por la Pertenencia-, logra por momentos reinscribirse, precisamente a partir de su inestabilidad, en una perspectiva liberadora.

Ese sería el plano de la *trascendencia* que el texto construye, y en el que completa su sentido. Hacia esa trascendencia va dirigida mi indagación.

Zonas Libres

La idea de que "un Desastre ha desviado a la historia de su curso" está presente con singular intensidad en la conciencia de la sociedad cubana actual. La interrupción del *curso*, de la línea causal prevista, ha lanzado al ser a la precariedad. Las nociones "curso histórico alterado", "secuencia rota" aparecen textualizadas en *Manteca* mediante dos sistemas significantes complementarios:

Uno, pone de relieve el *principio causal* mismo y para ello despliega el código de la narratividad. El segundo, da forma a la *indeterminación*.

Mediante relatos directos o inferidos el código de la *narratividad* llama la atención sobre el encadenamiento de los sucesos, sobre la trayectoria que media entre el *antes* y el *después* de una historia.

Dulce. (...) *Cuando la crisis esa de los cohetes, como le llaman, estábamos mejor. Al amanecer podíamos ser barridos de la faz de la tierra, pero estábamos juntos todos aquí. (...) Después que terminó aquello, empezó la locura, ni yo misma sé, unos para acá, los otros para allá (...)* (117)

Celestino. (...) *Yo viví allí [en Moscú] antes del desastre y no faltaba el queso, todo tipo de queso, ni la carne, ni el vino, ni la vodka, ni el pan, todo tipo de pan (...)* ¿Cómo es posible que se llegara a esto? ¿Quién iba a decirme que sería así?... (106)

Mezclados con (e inseparables de) los acontecimientos sociales, aparecen las historias íntimas:

Celestino. Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. ¡A cualquier hombre, a cualquier hombre! ¿Quiso irse? Está bien. Se fue. Perfecto. Sí, perfecto. ¡Perfecto! Estaba en su derecho. ¿Que se llevó a los niños en contra de mi voluntad? ¡Bien! ¿Y qué? (...) ¿Que a la semana de estar allá conoció a un ruso? ¿Y qué? ¡Y qué!... (114)

Al final de cada cadena de sucesos aparece el desenlace infortunado. Al *antes* de armonía y plenitud sucede un *después* calamitoso.

En otro plano actancial (el Deseo y sus Fábulas) el código de narratividad adopta la forma del *mito*. En el mito, personajes y peripecias fabulosos -o elementos reales amplificadas- se articulan para formar una historia primordial, trascendente, coronada por la epifanía o el cataclismo.

Pucho. "(...) La noche cayó sobre la ciudad maldecida y el olor del mar fue la única esperanza de sus enceguecidos moradores que ya ni siquiera dormían ni estaban despiertos. Fue entonces que aquel negro enorme, terror y delicia de las viejas y blancas vaginas reprimidas del lugar subió al techo más alto y sin decir siquiera: 'regresé', sacó su miembro descomunal, orinó largamente y la gente pensó que era una lluvia salida del mar, o el mar mismo y salado lo que caía sobre sus cabezas. Y se hizo la luz..." (108)

Celestino. "(...) Y entonces fue que comenzaron a desaparecer los filipinos, porque los negros y los gitanos no estaban ya de moda. Y el

último bosnio sobreviviente del gran cataclismo fue puesto bajo estricta vigilancia en el museo de Nueva York (...) Aquello que en un tiempo se llamó sociedad más justa, mundo mejor y de lo que ya nadie se acordaba, porque había llegado la hora caníbal, prevista por aquel profeta que nadie escuchó." (117)

Los mitos proceden de la novela que Pucho está escribiendo. El hermano "disidente" es un inventor de relatos. Como un demiurgo, él puede decidir sobre la concatenación del mundo y al mismo tiempo violarla (relativizar la causalidad) con la licencia de las paradojas y las asociaciones insólitas.

Mientras que el código de la narratividad subraya el nexo causal, el segundo sistema textualiza la indeterminación, para lo cual introduce *zonas libres* en las que toman forma nexos de un orden no lineal.

Este sistema significativo interrumpe la secuencia con "tierras de nadie", enclaves presididos por una lógica "extraña" que se proyectan fuera de la causalidad previsible.

Según las didascalias, interrumpen la obra trozos de la pieza musical *Manteca*, del compositor popular cubano Chano Pozo (pp. 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 119) a la que está asignada una función estructural. De manera intermitente reemplaza a la palabra un mundo sonoro híbrido, atrevido, en el que conviven la síncopa y la cadencia, la célula afrocubana y el inquieto, ávido cosmopolitismo, la pauta y la improvisación. La acotación inicial aclara que la música debe sonar "en todos los planos imaginables" y que no es "un adorno", sino

algo que "estorba" y "sobresalta". (La puesta en escena empleó la ejecución en vivo, a cargo del conjunto experimental de Sergio Vitier).

Esta "zona libre", que quiebra la secuencia, aparece ubicada por lo general en los límites de alguna situación o sobreviene en medio de un clímax, pero no tiene la función de un puente, sino que reemplaza el eslabón causal omitido. Resulta así un texto que resiste al torrente de los sucesos con una "fuga" sonora (no "integrada", musicalmente retadora) que parece formular en términos sensoriales la hipótesis de una *forma diferente de pensar el mundo*.

Al final del texto -cuando el Sueño de Vida Mejor está en su apogeo y los hermanos se mecen en un idílico paraíso- la música parece a punto de revelarnos todo su sentido:

Súbitamente por la escena corre un hilo de sangre. A ese brutal descolocamiento se superpone el sonido de *Manteca*.

Dulce. ¡Esa música! ¡Esa sangre! ¡Esa música! Consideración para estos ciudadanos. ¡Esa música! (119)

Es despiadada la Realidad Inapelable (la sangre) que los arranca del sueño consolador. Pero es más despiadada la música que los (nos) desafía a asumir una disposición cognoscitiva decididamente peligrosa.

Al sistema de las *zonas libres* pertenecen otros motivos recurrentes: El cabalístico día "impar" (108, 110, 112, 114), las divertidas detracciones de García Márquez que Dulce a cada tanto emprende (104, 108, 109), las extravagantes letanías en inglés que recita Celestino (104, 105, 107) y sus enigmáticas menciones del "agua" (113, 115).

A diferencia de la música estas otras *zonas libres* no parecen darle forma a una alternativa. Son saltos que, psicológicamente, se explican por la evasión del personaje frente a la evidencia de la precariedad; formalmente, completan una lógica que opone, al fluir, los "desórdenes" del ser: una lógica no lineal, sino aleatoria o "irruptiva"⁶.

Manteca tiene poco que ver con el nulo o difuso sentido histórico de las visiones posmodernas "clásicas". El código de la narratividad propone inequívocamente al lector-espectador insertar sus asociaciones en el campo referencial de una historicidad concreta ("período especial", historia de la Revolución Cubana, derrumbamiento del campo socialista) que el texto insiste en relatar en términos literales o simbólicos.

Al mismo tiempo la presencia de las *zonas libres* problematiza esa historicidad y deja inscrita en las formas una *posmoderna* intuición: un nuevo sentido histórico y crítico podría (debería) constituirse *en el interior* de la precariedad, al margen -parecen decir estos códigos- del lineal determinismo.

⁶ Vitier, op.cit., p. 20: "La historia para nosotros no se parece a la razón ni al absurdo, sino a la poesía." La "causalidad de la poesía", para Vitier, sería la causalidad de "la gestación oculta y del nacimiento como irrupción." Es por asociación con su idea que imagino esta lógica "irruptiva".

La Conciencia que Falsifica

Pucho. *Que lo oiga el edificio, todos los vecinos, la prensa extranjera. ¡Estamos criando un puerco clandestinamente, un puerco! (...) Estamos criando un puerco en los umbrales del año dos mil, a escondidas, en un edificio de apartamentos, desafiando las leyes sanitarias que han hecho posible el florecimiento de las ciudades del planeta, porque necesitamos proteínas, proteínas y manteca...* (114)

A punto de desencadenarse el clímax, el Discurso Heterodoxo -siempre representado por Pucho, escritor sin éxito, homosexual- denuncia a gritos que *los sueños han caído en una trampa*.

El Deterioro (que el Desastre ha desencadenado) no se manifiesta sólo como desintegración pura y directa. A esta pérdida de una estructura solvente contribuyen los caminos sinuosos de la *distorsión*, que condena al ser a una realización enajenada, a una reproducción deforme.

"Criar un puerco en un apartamento" es algo que hoy sucede *realmente* en Cuba. En este sentido el texto retoma un costumbrismo de sesgo grotesco que es tradición dentro de la dramaturgia cubana (Virgilio Piñera, Héctor Quintero). El texto, al reproducirse a partir de esta "torcida" situación de base, hace de la *forma grotesca* el término fuerte, estilísticamente hablando, del discurso.

La distorsión opera a través de una Conciencia que Falsifica.

Dulce. *¿Por qué chocas siempre con el mismo chofer y a la misma hora, Celestino?*

Pucho. *Contra el mismo camión.*

Celestino. *Hold, hold, hold. Hunt, hunt, hunt.*

Dulce. *¿Por qué chocas siempre con el mismo camión, Celestino?*

Celestino. *Porque siempre salgo por la misma calle y a la misma hora con mi bicicleta y el hombre pasa siempre con su camión por esa misma esquina.*

Pucho. *Donde existe una señal de Ceda el Paso. Es para que ya te la supieras de memoria desde que te dieron el primer golpetazo.*

Celestino. *Pues nunca me acuerdo de la señal. No sé por qué nunca la veo.*

Pucho. *Nunca la ves. (...)*

Dulce. *¿Por qué chocas siempre, a la misma hora, contra el mismo camión? ¿Y con el mismo chofer? ¿Por qué no ves la señal de Ceda el Paso, Celestino? (107-108)*

La Conciencia que Falsifica provoca espejismos. El texto exhibe en primer plano la *ceguera* de Celestino. Un trastorno de los sentidos le oculta la realidad y lo condena (la *fatalidad* parece sugerida por la repetición de la pregunta de Dulce) a formar representaciones engañosas.

Tampoco el olfato de Celestino mejora las cosas:

Celestino. Aquí no hay peste. Hay un olor fuerte y nada más, pero peste, lo que se dice peste, no la hay, porque nosotros dos no la sentimos y la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva. Por lo tanto, tu peste [de Pucho] no tiene valor real. (109)

De nuevo la Conciencia que Falsifica merodea, pretendiendo, fetichistamente, que ocultar el dato real anula sus consecuencias. Así se configura el Dogma, que da olímpicamente la espalda a los datos flagrantes y opta por una consoladora miopía.

Pucho. ¿En qué acabará todo esto? ¿Hasta dónde vamos a llegar?

Celestino. Hasta donde sea. Lo que hay es que tener cojones.

Pucho. La naturaleza tiene leyes, como las tiene la sociedad que nada tienen que ver con los cojones. Eso es voluntarismo, voluntarismo estéril, estúpido y barato.

Dulce. Dicen que el García Márquez ese escribe con un aparato.

Pucho. Hay que hacer esto por mis cojones. Sencillamente porque yo quiero. Hay que pensar así, por mis cojones. Tiene que llover por mis cojones. Tienes que ser feliz por mis cojones. Y escampar por mis cojones y volver a llover por mis cojones.

Dulce. Pero si el aparato es el que escribe las novelas, entonces el García Márquez ese no es tan buen escritor como lo pintan.

Pucho. Por eso estamos como estamos.

Celestino. *Por falta de cojones.*

Pucho. *Por exceso de cojones, dirás tú.*

Dulce. *Y casi seguro que el aparato no sea ni de Colombia, porque son los japoneses los que más saben de esas cosas.* (Pica un pan y lo reparte entre los tres.)

Celestino. *Por falta de cojones.* (109)

La Conciencia que Falsifica fabrica *ídolos*. Mediante el ídolo sublima determinados atributos y los apresta para su manipulación.

En *Manteca* tiene lugar la celebración de un irónico Culto a los Cojones consistente en nombrar hasta la saturación la palabra procaz. (Nombrarla es también una manera de exorcizarla). El texto exhibe provocativamente (pp. 104, 106, 109, 111, 112 y 114) este totem de la cubanía, piedra de toque de una moral vernácula en la que cohabitan gallardía y prepotencia, coraje y terquedad, virilidad arrolladora y reprimida añoranza de lo receptivo y femenino. Como resumen de las ambivalencias, Pucho insinúa que el "cojonudo" Celestino es homosexual (112).

En la escena citada las buenas maneras (y el instinto certero de Dulce, capaz de presentir el peligro), la alejan con prudencia del centro de un debate de marcado sentido político. Al hacerlo, superpone a la confrontación que transcurre en el primer plano su propia ceremonia privada, aparentemente inocua, de desdivinización: la detractación de García Márquez.

El procedimiento de la desfiguración grotesca y la producción por la Conciencia que Falsifica de espejismos y de ídolos textualizan, dentro de la

problemática de la precariedad, el aspecto del ser inauténtico y colocan el conjunto de la enunciación dentro de la lógica de una reproducción enajenada.

Mundos

El espacio visible de la acción previsto por el texto es un apartamento, pequeño, atestado de objetos y totalmente *cerrado*. El segundo espacio, no visible, es una extra-escena construida por la palabra:

Celestino. (...) Y el tiempo que hace que no se ve volar una avioneta. (...) Ni una sola avioneta. (Todos matan mosquitos.) Mosquitos aquí no hubo nunca, pero ya se están sintiendo. Mira que yo me paro en la azotea y ni una sola avioneta. Y al puerto, de puerto sólo le queda el nombre.

(113)

[...] Debemos ser consecuentes. Debemos ser más exigentes. No es justo, no es correcto permitir ni tolerar que se críe un cerdo en una bañera en la Ciudad de La Habana (APLAUSOS).
Discurso del Comandante Fidel Castro en la Plaza de la Revolución el 26 de julio de 1971



En el interior de un departamento habanero tres hermanos están criando un puerco...
De izquierda a derecha: Michaelis Cué, Celia García y Jorge Cao
Puesta en escena: Miriam Lezcano (1993)

La extra-escena también es un territorio aislado, *cerrado* al mundo.

El texto habla *desde* el código del *claustro*. El claustro es una situación global de enunciación y representa la estrategia mediante la cual una estructura primordial intenta protegerse de la dispersión.

Pero el claustro, que por un lado protege ("hasta aquí no llegan, por el mar"), del otro, asfixia (la peste, los insectos). Los personajes, aunque han optado por el encierro, no pueden acallar un deseo reprimido de *abrir* (105,110,113,114,117).

Esta tensión entre la estrategia elegida y la tendencia a violarla estalla cuando en el monólogo de Pucho ("Que lo oiga el edificio, todos los vecinos...") el Discurso Heterodoxo proclama *a gritos* (poniendo en peligro la clandestinidad) que la estrategia es una trampa.

Es de este modo que el código del claustro hace visible una de las paradojas que organizan la lógica formal y conceptual del texto: Al intentar defenderse, una identidad puede convertirse en una cárcel. Típico dilema de ciudad sitiada.

Más allá del claustro, de su insatisfactoria inexpugnabilidad, se extiende el *mundo*.

Dulce nos propone un "mapa" para orientarnos en él:

(...) El verdadero problema no está en los americanos sino en la falta que hubo siempre de dinosaurios. Porque sin dinosaurios no hay petróleo. Lo de Jarahueca es otra historia. Sin dinosaurios no se puede. ¿Cuántos dinosaurios harán falta para llenar un barril de petróleo? Los siete países esos que siempre están volviéndose a reunir por allá, por Europa, deben haberse cogido para ellos solos todos los dinosaurios. ¡Y Arabia ni se diga!

(...) El mundo está dividido en países que tuvieron dinosaurios y países que no los tuvieron. Y aquellos que tuvieron dinosaurios siempre han hecho de los otros lo que les ha dado la gana, como esos siete países que siempre se están volviendo a reunir por allá, por Europa. (105)

El monólogo de los dinosaurios constituye una encrucijada de códigos. Es una "zona libre", sin dejar de ser un espejismo que ironiza sobre los espejismos. (Algo en esta singular disertación de economía política recuerda el Saber Cierto de los familiares manuales "marxistas").

Pero, además, la encantadora simplificación de Dulce pone en circulación, desde el inicio mismo de la obra, la sospecha de que el destino de los protagonistas no se decide sólo "aquí", sino también "allá", en un tercer espacio dramático que ha comenzado a emitir sus señales.

No son curiosamente los intelectuales Pucho y Celestino sino de nuevo Dulce (doméstica, más del afecto que de la doctrina) quien ensancha, poco después, la noción de "mundo":

(...) ¿Y por fin qué nos mandarán los países? ¡Llegar a esto y tanta sangre que costó! ¡Veinte millones de muertos! Y los bosnioherzegovinos bomba viene y bomba va. Y vaya sangre y venga sangre. Y de Africa ni hablar. Con tanta vaca suelta que hay en la India. Y ahora en Alemania, ni negros, ni turcos. ¿Habrán podido tumbar aquella estatua? Vamos a ver, porque están los vietnamitas, los chinos y los coreanos... Si no aparece petróleo en Jarahueca... porque en Varadero. ¿Dónde quedará ese país? ¿De dónde

habrá salido esa gente? Porque blancos no son, pero negros tampoco, ni mulatos. ¿Qué contribución traería ese barco? (108)

Entre los balbuceos de la narratividad y la atmósfera sugerente de una "zona libre", avanza al primer plano una globalidad agrietada por la aparición de nuevos "desórdenes".

Lo que la cháchara de Dulce ha construido -está hablando para despistar a los vecinos- es una inquietante Torre de Babel, una indetenible proliferación de *mundos*.

El código de los *mundos* inscribe definitivamente en el texto el "afuera" y el "allá" que desde el claustro se atisban. El enunciado ambiguo se corresponde con un Horizonte de Otredad propicio (los barcos portadores de ofrendas), pero también amenazante y confuso.

En los *mundos* habitan todo tipo de "seres extraños": Chocan y se entrecruzan en la Torre de Babel negros, amarillos y blancos; comunistas, fascistas, judíos y monarcas; artistas y escritores; "negros, mujeres, maricones y sidosos" (115); cándidas hawayanas y mulatas maliciosas. Entran y salen "americanos" previsibles, rusos cordialmente tolerados (105,106,107,112,114); kirguizos indescifrables ("que no son chinos, aunque tampoco lo dejan de ser") (106). Nikita Jruschov, Dolores del Río, el Padre las Casas, el negro del pene descomunal y el "peor de todos", "el García Márquez ese que por cierto es de Colombia y allá también se va la luz" (104). En quince de las diecisiete páginas del texto se nombran casi ¡un centenar! de peculiares criaturas y conductas.

Unos comen arroz, otros papas y otros "patatas" (105-106). Unos prefieren el *borsch* y otros los frijoles negros (107). Pucho dice "Rusia" y Celestino replica "Unión Soviética" (105). Hay un cine mexicano de "pelo suelto", y otro, soviético, de "pelo recogido" (con heroínas "desesperadas porque un tanque alemán de esos del tiempo de Hitler les pase por encima") (107). Los comunistas levantan la hoz y el martillo (111), los fascistas se rapan (115) y el partido de los homosexuales organiza "fiestas



Manteca en su montaje de 1993
Los actores Michaelis Cué (sobre la mesa) y Jorge Cao

de disfraces" (115). Celestino salta del ruso al inglés; hay gente "del campo" y gente "de la ciudad" (104), puercos de Vuelta Abajo y puercos de Vuelta Arriba (120).

Los *mundos* imprimen en el texto sus *modelos* - gastronómicos, lingüísticos,

políticos, estéticos, psicológicos, eróticos o éticos-. Peculiares emblemas y rituales perfilan el "aquí" (y el "allá") de cada identidad, de cada pertenencia cultural.

Dentro de este hormigueo de *mundos* y Pertenencias, *Manteca* privilegia la confrontación de dos modelos: el cubano y el ruso. Vale decir que no falta simpatía -acompañada de irónica indulgencia- en esta confrontación⁷. Pero detrás de estas

⁷ Una observación coincidente sobre la "ironización benevolente, perdonadora" que lo ruso (lo "bolo") suscitaba entre nosotros, se encuentra en la ponencia de Abel Prieto "Cultura, cubanidad y cubanía", presentada a la Conferencia Nación y Emigración que tuvo lugar en abril de 1994, en La Habana.

figuras que contrastan lo ruso y lo cubano subyace un debate ideológico que fue decisivo para nuestra sociedad a lo largo de treinta años.

En el plano político e ideológico lo "ruso" connotó entre nosotros una apropiación dogmática de la teoría marxista, la burocratización y las parálisis expresadas por el modelo del "socialismo real". Lo "cubano", por el contrario, aparecía como la alternativa que reelaboraba creadoramente las doctrinas revolucionarias y que, subordinándolas a nuestras propias tradiciones y cultura, nos preservaba del dogma.

Los *mundos*, pues, nos instalan con un fuerte acento político en el tema de las Pertenencias y la culturalidad. Como estrategia discursiva inscriben en el texto una *proliferación* que permite explorar, frente a la fijeza (la linealidad, el claustro) otro ángulo de la precariedad: La precariedad en el sentido de lo que no es monolítico, sino plural y heterogéneo, de lo que puede resultar hostil, definitivamente ajeno, pero también complementario, nutriente, equilibrador de una ecología humana.

La forma que convoca

Dulce. (...) La verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada cual es como es, pero la sangre se respeta. Por eso estuve en la fiesta cinco minutos nada más y enseguida vine para mi casa. ¿Qué clase de fiesta de fin de año es esa donde la mayoría en el fondo se odia? Ni la política, ni el trabajo, ni la religión. Lo principal

es la familia y ese animalito mantenía unida a lo que se salvó de la familia. (117)

La dramaturgia cubana ha creado progenies memorables (*Electra Garrigó, Aire frío, Contigo pan y cebolla, La noche de los asesinos, La casa vieja...*) que han dado cuenta de las corrientes de fondo de una época dada. Tales obras poseen la cualidad de permitir -como también lo logra *Manteca*- una lectura *política*,

enriquecida y problematizada por la densa trama de comportamientos íntimos y códigos culturales en la que esta lectura se fragua.

Agreguemos a lo anterior que hoy en Cuba el tema de la familia -en su sentido literal- está imbricado

en un agudo debate de implicaciones políticas. Durante el proceso revolucionario se desencadenaron, en diferentes etapas, migraciones masivas; esta y otras razones han producido un cisma familiar cuya posibilidad de superación aparece asociada en la actualidad a estrategias políticas y conductas privadas con frecuencia



El programa de mano de *Manteca*:
una "libreta" de racionamiento
<http://rosaille.blogspot.com>

tortuosas y traumáticas⁸. *Manteca* forma sus imágenes dentro de esta zona álgida, que es una herida abierta y una confusa interrogante en la conciencia nacional.

Por otra parte, en *Manteca* el tema de la familia genera un correlato de "respeto a la sangre", de lealtad "a lo de uno", que introduce metonímicamente en el discurso, desde otro ángulo, el enfoque de la *cubanía* y la *culturalidad* también explorado por el código de los "mundos".

Aquí se hace inevitable una digresión:

Hoy el debate sobre la cubanía y, en general, sobre el papel de lo cultural en el funcionamiento social, se presenta muy claramente como el escenario de una confrontación ideológica en la que se entrecruzan variados propósitos y argumentos, todos marcados por la intencionalidad política⁹.

Invocan la cubanía aquellos que sutil o abiertamente tratan de deslegitimar a la Revolución Cubana presentándola como una trasgresión voluntarista de la "verdadera lógica" del ser nacional (de "vocación" capitalista, parecen sugerirnos estos análisis). Igualmente desde la cubanía hablan los que, con razón, en el campo opuesto denuncian los nuevos disfraces de la vieja ideología anexionista, desnacionalizadora. Pero forman parte también de este debate enfoques que, en nombre de la cubanía y la culturalidad reaccionan contra un

⁸ El tema de la reunificación familiar pasa por espinosas negociaciones con la emigración; por las obvias manipulaciones de los Estados Unidos; por el dramático éxodo que protagonizan los "balseros"; por el embarazoso problema de las ayudas económicas que la emigración envía a sus familiares; y por la presión creciente, desde el exterior, a favor del regreso, no ya de las personas, sino de los capitales expatriados.

⁹ En la década de los ochentas se reforzaron en el arte y el pensamiento cubanos visiones sobre la cubanía que se presentaban como alternativas frente al discurso dominante. Desde las artes plásticas y el teatro, por ejemplo, se propusieron con insistencia nuevas lecturas de la historia, de los símbolos patrios, de las personalidades relevantes (recordemos la "serie" teatral Milanés-Zenea-Las perlas de tu boca-Time ball). La actual coyuntura de crisis ha avivado aquel fermento y ha hecho aún más visible su intencionalidad política.

sobredimensionamiento -que es a la vez un estrechamiento- de lo político, a consecuencias del cual la revolución estaría expuesta al riesgo de ser concebida más como un hecho predominantemente de poder que como una transformación *cultural* radical (y como movilización de toda la sociedad en torno a un rescate cultural de la existencia). Este enfoque es tan susceptible de manipulaciones, contaminaciones y error como los anteriores, solo que su ángulo crítico da posibilidades de renovación que el pensamiento revolucionario no puede darse el lujo de desconocer.¹⁰

En mi interpretación, en *Manteca* encarnan puntos de vista e intuiciones básicamente asociados a esta última línea de argumentación.

Dejan una huella nítida en las formas de *Manteca* estrategias y signos múltiples que remiten al vínculo comunitario "orgánico", al legado de la "sangre". De este modo adquiere presencia textual, sensible, lo *cultural*, entendido en este caso como aquellos niveles más escondidos y constantes en los que la conciencia comunitaria se modela.

Pucho. Te voy a contar en mi novela, Celestino. Y vas a ser el único personaje con nombre real, Celestino. Te contaré con nombre y apellido, Celestino. Un capítulo sólo para ti, en el que el mundo sabrá de tu cobardía, Celestino. Esa cobardía tuya que es la peor de todas, porque ni siquiera tienes el valor para confesar tu miedo, Celestino. Porque yo sé que tienes miedo, Celestino. (104)

¹⁰ Los trabajos de Abel Prieto y Cintio Vitier citados harían parte de este debate. Igualmente es representativa la polémica recogida en la revista Casa (no. 194, enero-marzo de 1994) en torno al ensayo de Rafael Rojas "La otra moral de la teleología cubana", sometido a crítica en sendos artículos por Arturo Arango y Cintio Vitier.

En contraste con el diálogo de réplicas breves, entrecortado, que da inicio a la obra, irrumpe en la primera escena este parlamento incantatorio, en el que el nombre "Celestino", repetido como una letanía, se cierne sobre el personaje interpelado con el poder de un conjuro.

La pregunta reiterada de Dulce "¿Por qué chocas siempre con el mismo chofer y a la misma hora, Celestino?" (107-108); la repetida interrogación "¿Cómo es posible que se lo dijeras a mamá?" (112-113) (ambas portadoras de una señal "sacra": atmósfera de fatalidad, horror ante la profanación); el final de la obra, que es un *retorno* a la situación inicial; los motivos recurrentes (v. *supra* p. 7); la frecuencia de las enumeraciones y el uso, repetido y rítmico, de frases y palabras, confirmarían la marcada tendencia de este discurso a enunciarse *cíclicamente*, a volver sobre sí mismo.

El texto, además, reserva un espacio importante a los *rituales*:

A contrapelo de la inestabilidad que la rodea, Dulce "escoge arroz ceremoniosamente" (104); lo distribuye, imperturbable, en cartuchitos, mientras los hermanos discuten (105-106); reparte el pan (109); organiza el brindis del agua con azúcar (115). También resuena lo ritual en los paréntesis desde los cuales la novela de Pucho difunde su voz ancestral, mitológica.

Como colofón del "parricidio" que ha tenido lugar, el texto realiza la estupenda parodia del despedazamiento ritual del cadáver del puerco (116-117). La escena final parece seguir la pauta de un rito propiciatorio. Se trata, en todos los

casos, de *ceremonias* que oponen un secreto orden cohesionante al caos que amenaza con imponerse.

Tanto la ciclicidad como los rituales establecen el poderoso sistema significativo de la *forma que convoca*. Son los códigos que hacen perceptible la culturalidad primordial, genética: el ritmo envolvente y cósmico, la forma absoluta del *círculo*, que reúne a la comunidad en torno a su energía secreta y sus símbolos fundadores.

En uno de los momentos más significativos de la obra la textualidad pone de manera patética en evidencia un ángulo problematizador: la *culturalidad de lo político*.

Celestino entra a escena después de haber matado al puerco. Todavía conserva entre las manos el cuchillo ensangrentado. El trastorno de verse convertido en un "parricida" (ha matado a un "miembro de la



Manteca
Reposición dirigida por Miriam Lezcano en 2003
Foto: Pepe Murrieta

familia", a un "padre", a un "hijo"), trae a la superficie el laberinto de sus dudas, muestra la complicada urdimbre de sus pertenencias en conflicto.

Incongruentemente, sus primeras palabras no refieren a la situación presente, sino a una dimensión íntima aparentemente ajena a lo ocurrido.

(...) Allá se piensa de otra manera. No es como aquí que las mujeres tienen que conocerte para abrir las piernas. Allá las abren y después se conocen. Europa es otra cosa y los rusos, quiéranlo o no, también son europeos. Que se haya enamorado no quiere decir que estaba enamorada antes de irse. Se fue porque es de allá y no comprendía este país, ni tampoco tenía por qué comprenderlo, y si lo comprendía no estaba obligada a vivir aquí. No puedo culparla porque yo hice lo mismo que ella, regresé a lo mío. Es natural, ella es de allá, nosotros somos de aquí. Ella está allá, yo aquí. Por eso tuve que fajarme con los de aquí que están allá, porque no se daban cuenta de que ellos son de aquí y que tenemos que pensar como se piensa aquí.¹¹ (...) Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. Si estaba enamorada desde aquí, si ya yo no le gustaba, me importa un carajo. Yo soy de aquí. Allá ella con sus mundos y sus problemas. ¡Yo soy de aquí! ¡Comunista de aquí! Sí, comunista. Cada día soy más comunista, más comunista de aquí. Fui comunista, soy comunista y voy a seguir siendo comunista. ¡Comunista de aquí! ¡Soy comunista, coño, comunista! Me da la gana de ser comunista, comunista de aquí. (Grita más alto.) ¡Comunista, comunista! ¡Soy comunista! (114)

Lo íntimo y lo político se entremezclan. La confrontación de "mundos" culturales ("aquí", "allá") se torna decisiva. Esta dramática superposición de

¹¹ Esta última frase alude al debate ideológico que suscitó el proceso de la perestroika entre los muchos cubanos -estudiantes y otros- residentes en territorio soviético a fines de los años ochentas y principios de los noventas.

diferentes niveles y órdenes de pertenencia es el elemento que fragmenta la enunciación. Sin embargo, las reiteraciones crean el curso fluido, la circularidad integradora. La pelea del "aquí" y del "allá" avanza en un crescendo que culmina con la mostración de la "palabra sagrada", que es al mismo tiempo ideológica y prístina. Repetida, la palabra "comunista" se exhibe como una consigna delirante y voluntariosa, como un éxtasis fundamentalista. Pero también como una vivencia, como un evento autónomo, nacido no sólo de la doctrina, sino del "respeto a la sangre".

En la puesta en escena, el actor, a despecho de su sostenido estilo realista, esbozaba aquí -reforzando lo ritual- un gesto de Changó, fuerte figura de identificación popular que moviliza complicidad y admiración más allá de sus eventuales excesos. La enunciación escénica, a la par con la palabra, dignificaba así al personaje, lo ponía a salvo de una simple y descalificadora irrisión. Lo que el texto -y el gesto- producen en este caso es una ostensión, brillantemente potenciada por la catarsis, de la *culturalidad de lo político*, desde el ángulo de un conflicto no resuelto entre radicalidad política y tradición cultural.

La estrategia de lo cíclico y convocante, entrelazada a lo largo de toda la obra con un sinnúmero de descentramientos y dispersiones, nos remite a la tensión cultura-política y nos permite *ver* una lógica más de la precariedad: el movimiento de regreso del péndulo, el gesto mediante el cual el Ser Precario protege su centro y reconoce, problematizándolas, sus Pertenencias cardinales.

El Deseo y sus Fábulas

Ha muerto el puerco.

Dulce. ¿Qué va a ser de nosotros? No se puede vivir sin ilusión y no tenemos más ilusión. ¿Qué otra ilusión tenemos, vamos a ver?

Pucho. Ninguna. Es la pérdida de la utopía. (117)

Manteca es, en el último análisis, una reflexión sobre el sentido y los caminos posibles de la utopía.

Existe en la obra un plano temporal de actualidad en el que la utopía aparece como distorsión. Cuando la realidad acorrala a los sueños, la utopía muestra su rostro deforme y el proyecto salvador aparece como realización enajenada. Este es el sentido de criar un puerco en un apartamento, pero también el de "vender turrónes de maní en las puertas de los hospitales para niños" (118). (Una dura alusión al nuevo paisaje de la ciudad en el que se entremezclan las conquistas más visibles de la Revolución y los trajines de un meroliquismo popular antaño impensable). Es Dulce quien despliega, poco antes de terminar la obra, la cándida visión de un paraíso sembrado en macetas (118-119), un mundo arcádico, esencialmente enajenado aunque conmovedor.

Dos representaciones de la Vida Mejor anteceden a este paraíso "alternativo". La primera, la suministra Pucho en un momento de catarsis:

(...) Porque, ¿qué otra cosa es la felicidad que la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca? Y con este puerco lograremos

vivir tranquilamente por el resto de nuestros días, comiendo chicharrones y sin preocuparnos por la manteca. A satisfacer las necesidades cada vez más crecientes del hombre. A comer chicharrones, chicharrones, chicharrones, en el paraíso de la manteca. Porque tendremos muchísima manteca y podremos freír eternamente plátanos, huevos, papas, y continuar friendo lo que nos dé la gana, sin ningún temor, por los siglos de los siglos, todo lo humanamente freíble, porque no vamos a saber qué hacer con tanta manteca, manteca, manteca... (114)



Manteca
Teatro de la Luna (2003)
Puesta en escena: Harold Ruiz

Este criollo paraíso -en el que la palabra parece brotar de una cornucopia inagotable- proclama que la felicidad es nadar en una embriagadora, casi obscena abundancia. Pero también sugiere que la felicidad es la posibilidad de *desear* sin temor, de activar la *energía que crea mundos*. Tal

contrapunto entre la realidad y el deseo ha sido establecido por el título mismo de la obra. La palabra "manteca" refiere a la comida, al alimento popular; pero

también, en el argot cubano, se llama "manteca" a la marihuana: una sustancia productora de "paraísos".¹²

Es desde la sabiduría de la "hora caníbal" que el texto formula con mayor precisión su corrección al utopismo. Celestino lee el último fragmento de la novela de Pucho, la cuartilla perdida que contiene las revelaciones:

"Y se multiplicaron los cerdos y los panes, los huevos, sus gallinas. Y el mundo se volvió un delirio de reses al alcance de todos. Vacas superlativas mugiéndole a la luna como gatos sin dueño. Y la gente no quiso comer ni beber más aquel alcohol que no hacía daño, tan bueno como el agua, porque necesitaban otra cosa, otra cosa, otra cosa. (...) porque el problema no estaba en comer sino en la pérdida de la posibilidad de lo distinto"... (117)

De nada vale que la utopía garantice una copiosa, satisfactoria realidad si la Vida Mejor no reserva celosamente el espacio del *deseo*, la capacidad de reconocer -y *crear*- realidades otras, de realizar una infinitud de accesos y de opciones.

El Deseo y sus Fábulas, en tanto fuerza dramática, define un campo textual en el que opera la *virtualidad*, allí donde a la mente le está permitido proyectarse fuera de la Realidad Inapelable. Es el espacio del ser voluptuosamente disponible, ingrávigo y expuesto, del *ser que desea*, más allá del círculo opresivo de la necesidad.

¹² En la composición de Chano Pozo, la palabra "manteca" alude, de manera cifrada, a la "marihuana"; de ahí ha partido el dramaturgo para establecer el juego de significaciones que se recoge en el título de la obra.

Las ornamentadas ficciones de la novela de Pucho y las representaciones sucesivas de los "paraísos" dan concreción al Deseo y sus Fábulas desde el ángulo de una creatividad exhuberante y lúdica. El sueño de Leningrado (106) y el fantasma de la madre (108) son las zonas oscuras, el registro augural de un psiquismo que vaga en busca de opciones. La pieza de Chano Pozo sería la poderosa construcción textual en la que encarna de modo más abarcador el *deseo*, en tanto aventura y capacidad transformadora (la "música").

La última actuación del Deseo y sus Fábulas tiene lugar en la escena final.

Como demiurgos, los hermanos imaginan al nuevo puerco salvador. Enumerados largamente los "componentes" que harán de ésta una criatura redentora, aún continúan...

Celestino. La raza es lo que importa.

Dulce. Y las paticas.

Celestino. Y la comida.

Pucho. Y el apetito.

Dulce. Y las paticas. (...)

Celestino. Aquel era de Vuelta Arriba.

Dulce. De donde sea, pero las paticas.

Pucho. Y de manteca.

Celestino. De Vuelta Arriba.

Dulce. Las paticas.

Pucho. De Vuelta Abajo.

Celestino. No muy caro.

Pucho. *De Vuelta Abajo.*

Dulce. *Las paticas.*

Celestino. *Tampoco muy barato.*

Dulce. *¡Las paticas, las paticas, las paticas! (120)*

Termina la obra.

En un mundo en el que los "grandes relatos" se disipan, las representaciones de la utopía pierden su clásica masividad. La ambigüedad simbólica de las "paticas" nos permite asociarlas con la afectividad tierna, con la doméstica "fuerza del cariño"; también con una significatividad moderada y tenue (el "aligeramiento del ser" de Vattimo). Estas caprichosas "paticas" que quedan como flotando en el aire cuando la obra termina vienen a reclamar de nuevo un lugar para el deseo -para lo que es energía y proyecto; *poiesis*, y no dato concluyente o hecho rotundo-. Estas paticas utópicas reivindican la "música". Reservan, en la Vida Mejor, un lugar no sólo para la "comida" sino para el "apetito".

Al abrir sus utopías hacia las "zonas libres" y los "mundos" sin perder arraigo en la historicidad; y al acogerlas, simultáneamente, a una "forma que convoca" -a un nivel profundo y problematizado de pertenencia comunitaria- ; al incluir en la felicidad prometida el trabajo del Deseo, *Manteca* pudiera estar dirigiendo nuestra mirada -más allá del "claustro" y de la Conciencia que Falsifica- hacia formas de pensar el mundo capaces de activar una nueva lógica de la emancipación. Una que, rompiendo rutinas mentales, explorara el aspecto liberador de una *precariedad asumida*.

La visión crítica sobre la Revolución Cubana que el texto de *Manteca* transmite resulta inseparable de esta *intuición*, ciertamente polémica, pero capaz también de sugerir un rumbo para la renovación de los proyectos liberadores.

Vínculo recomendado:

http://www.cubaliteraria.com/autor/abelardo_estorino/galeria.html

AGOSTO DE 1994

EL TEATRO CUBANO TRAS LA UTOPIÍA*

El triunfo de la Revolución Cubana el primero de enero de 1959 fue un acto pleno de soberanía y crecimiento de la nación. Es por esta razón que en los años iniciales del proceso revolucionario se produjo una especie de simbiosis que hizo del teatro un evento más de la liberación efectiva que estaba teniendo lugar. Entre 1959 y 1965 surgieron decenas de grupos profesionales en todo el país subvencionados por el estado (en contraste con el total desamparo estatal en que se había desarrollado la escena pre-revolucionaria).

Estos grupos nuevos coexistieron con algunas instituciones privadas que venían de la época anterior y que más adelante, en 1967, fueron disueltas por un decreto que extendió a la cultura el objetivo de erradicar los últimos vestigios de propiedad privada en el país.

Si tratáramos de identificar un emblema de aquellos tiempos podríamos evocar la obra *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José R. Brene, estrenada en 1962 bajo la dirección de Adolfo de Luis. Esta obra, en muchos sentidos, *encarnaba* a la Revolución. Afirmativa, pero también sagaz y atrevida; llena de gracia y vigor populares y al mismo tiempo exigente y experimental en el plano artístico. La *Camila* era, ella misma, un episodio de aquella generalizada vivencia de esplendor y energía que todos protagonizábamos. Hasta hoy el texto

* Ponencia presentada en la Universidad de California, Riverside, en 1993. Publicada por primera vez en Temas. La Habana, 1994, número...

de Brene nos recuerda que las fuentes de la verdadera liberación pasan por la *cultura viva* de las personas y que es sólo en una interacción con la totalidad de los valores comunitarios que se puede construir un proceso liberador legítimo.

La historia de este chulo que avizora una nueva dignidad y entra en conflicto con su amante, la santera Camila , y con las creencias y la moral del "barrio", dijo a las claras que la Revolución tendría que demostrar su superioridad frente al pasado por medio no de la imposición, sino de intercambios y transformaciones eminentemente *culturales*.

Por su parte, la escenificación de Adolfo de Luis entregó un escenario grande y bien equipado -el recién inaugurado teatro Mella- al disfrute de miles de espectadores que semana tras semana colmaron la instalación por el módico precio de un peso.

La democratización que la *Camila* representaba se expresó no sólo en su orientación hacia el gran público, sino, sobre todo, en la reconciliación que produjo entre la "alta cultura" y las formas populares. Por primera vez en Cuba un director aplicó los principios de Stanislavski -de los que de Luis había sido introductor en Cuba a principios de los años cincuentas- a un texto de raíz, propósito y tono eminentemente populares. La *Camila* funcionó pues, como un acto de la creatividad revolucionaria, democrático pero exento de paternalismo, que confirmaba la autenticidad del cambio social que se estaba operando.

A mediados de los años sesentas el debate ideológico en Cuba adquirió una nueva complejidad. Ya la lucha no se libraba sólo entre el antiguo y el nuevo

régimen, entre explotadores y explotados. Las circunstancias habían impuesto a la Revolución una riesgosa alianza con el bloque soviético.

A la oposición anti-socialista y reaccionaria se sumó ahora el conflicto con lo "ruso". También desde posiciones revolucionarias se recelaba de la tendencia a la dogmatización que históricamente había marcado al marxismo soviético. La Revolución, además, obedeciendo a su propia lógica interna, comenzaba a institucionalizarse y a expandir las funciones estatales, todo lo cual multiplicaba los dispositivos generadores de estatus. Había pasado la epifanía del nacimiento y comenzaba una larga historia de tensiones entre el *poder* y el *proyecto*.¹ A mediados de los sesentas afloró la conflictividad intrínseca de un proceso social que, por un lado, debía darse a sí mismo estructura y estabilidad pero que, al mismo tiempo, necesitaba por su propia naturaleza transformadora, mantenerse abierto, libre, para crecer en un *diálogo* con la vida que ninguna teoría, ni previsión burocrática podía sustituir.

En medio de un panorama teatral que todavía producía numerosas imágenes afirmativas y coincidentes, tres obras que subieron a escena entre 1964 y 1967 recogieron algunas de las tensiones y preguntas que las nacientes contradicciones del socialismo cubano hacían surgir.

La casa vieja, escrita por Abelardo Estorino en 1964 y estrenada ese año bajo la dirección de Berta Martínez, colocó por primera vez en el centro del

¹ En una entrevista concedida a la revista argentina Dialéctica (año 2, no. 3-4, 1993) el teórico cubano Fernando Martínez Heredia describe los procesos revolucionarios como "una tensión permanente entre el poder y el proyecto". Según Martínez Heredia una revolución significa "poder para luchar y poder para el proyecto, y significa libertad como control del poder y cada vez más como contenido mismo del poder, esto es, la primacía del proyecto."

teatro cubano la idea de que, en su realización práctica, la utopía socialista sufría desvíos y contaminaciones. La obra de Estorino mostraba cómo, en la cotidianeidad, encontraban cabida lo falsificador y lo precario, supuestamente desterrados con la caída del *ancien régime*. El arquitecto Esteban, personaje que transmitía las visiones críticas, era cojo; Laura, una mujer "integrada" a la Revolución, vivía a escondidas la relación con su amante, obligada por los prejuicios. Había intranquilidad y malestar en esta familia a la que poco a poco veíamos converger hacia el lecho del padre agonizante. Algo que empañaba el principio liberador, conductas dobles y verdades impuestas, hacían exclamar a Esteban al final de la obra: "Sólo creo en lo que está vivo y cambia". Era una señal de alerta frente a la "religiosidad marxista" que comenzaba a ganar terreno.

Había sido Teatro Estudio, explorando con alta pericia y contenidos nuevos el formato del realismo psicológico, estética que por última vez aparecería en forma pura dentro de la dramaturgia de Estorino.

Dos años después (1966) *La noche de los asesinos* emitió una nota claramente disonante. En medio de un clima ideológico en el que, a pesar de las tensiones, predominaba el consenso aprobatorio, el autor, José Triana, y el director, Vicente Revuelta, lanzaron al ruedo una perturbadora imagen de insatisfacción y rebeldía que suscitó numerosas polémicas. *La noche de los asesinos* fue el primero de los grandes textos teatrales escritos en el período revolucionario que optó por la no representación de circunstancias sociales específicas y recurrió a un tratamiento simbólico.

Tres hermanos adolescentes verificaban en la imaginación el asesinato de sus padres. El acto, repetitivo y no consumado, expresaba la aspiración -y también el miedo- a evadir la sofocante autoridad de los mayores. La orientación ritual del texto era confirmada por una artaudiana "crueldad" escénica. (Pocos meses después Revuelta tendría un histórico encuentro con el Living Theatre en Europa que cambiaría el rumbo de sus búsquedas escénicas en el mismo sentido de aquella poética antropológica intuida en su puesta de *La noche*...

Este espectáculo sin duda rebasaba el ámbito literal de la familia y registraba algún orden más general de resistencia frente al poder. La ambigüedad del procedimiento simbólico extendía las significaciones del texto y de la puesta hacia una zona de implicación política que, veinticinco años después, la crisis de valores que experimenta la sociedad cubana ha hecho pasar a un primer plano. (Hoy en día la obra de Triana es un intertexto que obsesiona a dramaturgos y directores.)

En 1967 se estrena *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, llevada a escena por Roberto Blanco. *María Antonia* continuó una línea de exploración de lo cubano que aparecía como una intuición en la *Camila*; pero, a diferencia de la obra de Brene, no estableció una correlación explícita entre los valores culturales tradicionales y los nuevos procesos de construcción de identidad que la Revolución había desencadenado.

Esta imponente tragedia de asunto popular, ubicada en una temporalidad imprecisa, llamó la atención sobre el poder fundador de la tradición, sobre la persistencia de mitos y rituales que modelaban los comportamientos de los

personajes en un nivel que la escena presentaba más estable y subordinante que el de las definiciones sociopolíticas. Su investigación de una cubanía trascendente introdujo en el teatro del período revolucionario una preocupación *culturalista* que, más allá del prisma de la lucha de clases, valorizaba el referente del "ser nacional", aquí identificado con el patrón afrocubano de religiosidad y con los códigos sagrados y la ética inapelable del "barrio".

La década de los sesentas, políticamente, termina con la muerte del Che en Bolivia, la invasión de las tropas soviéticas en Checoslovaquia -respaldada por el gobierno cubano en uno de los dilemas políticos más difíciles que le haya tocado enfrentar- y la epopeya nacional de la "zafra de los diez millones", coronada por un fracaso. Este revés provocó un dramático discurso autocrítico en el que Fidel Castro reconoce el alejamiento que se ha producido entre la dirigencia del Partido y su militancia de base. Dos años después, en 1972, Cuba toma la decisión de ingresar en el CAME, lo que significó un golpe a la línea que, desde los años sesentas, había alertado sobre el peligro de una subordinación excesiva a la hegemonía soviética y a los modelos del "socialismo real".

En este contexto tiene lugar un avance de las tendencias dogmáticas a consecuencia del cual en la cultura artística se desarrolla, entre 1970 y 1975, lo que el ensayista cubano Ambrosio Fornet llamó el "quinquenio gris": un período en el que, a nombre de la "pureza ideológica", resultaron marginados muchos artistas, entre ellos importantes figuras del sector teatral.

Pero ningún proceso en Cuba durante la etapa revolucionaria admite una representación en blanco y negro. El dogmatismo no impidió la manifestación,

simultánea, de tendencias en las que encarnaban los aspectos sanos y vitales de la Revolución. Esto explica que, precisamente durante la década "dura" de los setentas, se desarrollara el movimiento del Teatro Nuevo, encabezado por el legendario grupo Escambray.

Frente al conflicto entre un pensamiento revolucionario crítico, una tendencia dogmática en avance y casos de ruptura definitiva con la Revolución (pronto estallaría el "affaire Padilla"), el Escambray optó, a partir de 1968, por el salomónico -y valiente- camino de abandonar la capital del país y emprender, en las intrincadas montañas del centro de la isla, una atrevida experiencia.

Trabajando dentro del principio de la "creación colectiva" -que por esos años se extiende por la América Latina y muchos grupos de teatro político en Estados Unidos y Europa- los espectáculos del Escambray tenían como punto de partida una investigación de campo sobre los problemas que presentaba aquella peculiar comunidad de montaña, donde las bandas armadas contrarrevolucionarias todavía tenían beligerancia y los campesinos se resistían a aceptar las formas cooperativas de producción agrícola que el estado promovía.

Los habitantes de la zona colaboraban en esas investigaciones y en la ejecución del espectáculo resultante. Así se concretaban procesos que modificaban la existencia cotidiana de la comunidad y la de los propios artistas. La perspectiva crítica del grupo le permitía abordar la problemática político-ideológica -muy aguda en el caso del Escambray- como parte de un conjunto de relaciones mucho más amplio, que iba desde los hábitos y mentalidad que

vinculaban al campesino a la tierra, hasta su religiosidad o sus modelos artísticos tradicionales.

En aquellos espectáculos la coincidencia con el proyecto socialista no estaba fundada en la reproducción aquiescente de ideología, sino en el ejercicio directo de un *debate de ideas* reconocido como fuente de las acciones transformadoras. De esta manera el teatro adquiría el sentido último de trascender el dominio propiamente estético y constituirse por sí mismo en una *práctica liberadora real*.

De este movimiento resultaron espectáculos de enorme impacto social y artístico como *La vitrina*, *El juicio o Ramona*, del grupo Escambray, el *Santiago Apostol* del Cabildo Teatral Santiago, o *El compás de madera*, del grupo Pinos Nuevos.

El resto del teatro cubano durante los años setenta exploró otras líneas y estilos. Algunas de estas indagaciones -como la de Vicente Revuelta y el grupo Los Doce (inspiradas en las experiencias de Grotowski), las renovaciones en la danza del maestro Ramiro Guerra, así como nuevos textos de Abelardo Estorino, Virgilio Piñera, Eugenio Hernández y otros, encontraron la reticencia o el franco rechazo oficiales. Otra corriente, promovida oficialmente, se acercó al teatro de Europa Oriental, buscando allí lecciones de maestría, pero también un acercamiento a los criterios soviéticos de política cultural.

Con la celebración, en 1975, del Primer Congreso del Partido, se inició un proceso gradual de apertura. En 1976 se creó el Ministerio de Cultura y comenzó el "descongelamiento" de artistas y obras.

En la primera mitad de los ochentas se hizo evidente, sin embargo, que eran necesarias medidas mucho más radicales para corregir el funcionamiento de la sociedad cubana. En 1986 el Partido inició una estrategia conocida con el nombre de Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas.

Cuando a principios de 1989 algunos comenzábamos a dudar del alcance efectivo de la Rectificación, se produjo el llamamiento al Cuarto Congreso del Partido. A través de un documento inusitadamente crítico y diáfano en sus planteamientos, se convocó a toda la ciudadanía a participar en un debate abierto de ideas a escala nacional. Este debate apuntaba de manera mucho más radical que en años anteriores hacia la democratización del país, el ejercicio crítico del pensamiento en todas las esferas y la profundización de las reformas económicas iniciadas en 1986 y encaminadas a alejarnos de las fórmulas del "socialismo real".

Pero poco antes de iniciarse estos debates sobrevino el desplome del campo socialista. El importante movimiento crítico que se había estado gestando a lo largo de toda la década de los ochenta como una demanda que provenía de las bases mismas de la sociedad -y no sólo de la política del Partido- resultó dramáticamente mediatizado por la nueva situación. Predominó entonces el discutible criterio de que no era momento de debates y "teorizaciones" sino de "cerrar filas" frente a la adversidad.

Como puede verse, la Revolución Cubana puede ser relatada, también, como la historia de un conflicto no resuelto entre un discurso crítico

revolucionario y una "cultura del dogma"² que, invocando el nombre de la Revolución y el socialismo, ha contribuido a obstaculizar el desarrollo de ambos.

Este contexto quizás permita entender por qué, a partir de 1980, las obras y los espectáculos más significativos del teatro cubano representaron, preferentemente, procesos de enajenación, de realización distorsionada de utopías, y exploraron el conflicto de identidades que trataban de protegerse de una reproducción inauténtica o de la destrucción.

La serie se inició en 1983 con el Tavito de la obra de Abelardo Estorino *Morir del cuento*. En 1984 fueron *Molinos de viento* del Grupo Escambray, la *Electra* de Flora Lauten y el *Milanés*, tardíamente estrenado, de Estorino; en 1985, el *Galileo* y la *Historia de un caballo* de Vicente Revuelta. En 1986 el protagonista de *Accidente*, del grupo Escambray, declaraba: "Últimamente nos hemos dedicado a producir acero y hemos dejado de producir hombres". También se oyeron en ese mismo año las voces angustiadas del Marino de *Lila la mariposa* y del *Zenea* de Abilio Estévez. En 1988 fueron piedra de escándalo los cuerpos desnudos, desolados y exhibidos de los actores de *La cuarta pared* de Víctor Varela; 1989 nos trajo al joven suicida de *Las perlas de tu boca* del grupo Buendía y al posmoderno Francis Gordon de *Time Ball* (Joel Cano), "militante político confundido" que admitía su condición secreta de "animal oscuro y trágico". Todos estos emblemáticos protagonistas de los ochentas eran

² Op. cit. La entrevista a Martínez Heredia gira en torno a lo que él denomina convencionalmente "cultura del dogmatismo": un complejo ideológico que "cierra el paso al desarrollo del socialismo".

empujados por los acontecimientos hacia un dilema presentado las más de las veces bajo una luz trágica y en ocasiones resuelto con el suicidio.

La desaparición de la Unión Soviética y el derrumbamiento del campo socialista entre 1989 y 1991, significaron la apertura de un capítulo traumático en la historia de Cuba, cuyo sentido último todavía no ha alcanzado una definición.

Desde hace casi cinco años en nuestro país se vive una situación de crisis extrema y resistencia a todo trance -que no cesa de asombrar a amigos y enemigos-. La situación actual ha sido denominada oficialmente con el nombre de "período especial".

Esta discreta fórmula no ayuda a imaginar el brutal quebranto económico ni la erosión de ideales que son su referente.

De la magnitud del daño a nivel de la economía da fe el éxodo masivo de la población que, en agosto de 1994, con la llamada "crisis de los balseiros", adquirió la magnitud y el patetismo de un estallido de enajenación colectiva. (Estimulado, ciertamente, por políticas que se acuerdan en Washington y Miami).

De la crisis ideológica habla ese mismo éxodo, desde luego, aunque su principal móvil sea económico. Pero hablan sobre todo los *cambios de mentalidad* y la atomización de posturas que hoy son observables entre los que vivimos en la isla.

Hay quienes, sin demasiado disimulo, acarician la contrautopía de una restauración capitalista a corto o mediano plazo. Están los "realistas", dispuestos a recortar cuanto sea necesario sus ideales a fin de adaptarse a los nuevos

tiempos y no hacer peligrar, bajo ninguna circunstancia, su estatus. Están los sinceramente desengañados pero, en el fondo, fieles a ideales que parecerían haber dejado escapar su chance histórico. Están también los "férreos", que intentan persistir en la defensa del socialismo sin modificar en nada esencial aquellos mismos esquemas de pensamiento responsables de la debacle que se ha producido. Y están los difíciles, los que viven la crisis de la nación intentando rescatar el ideal del socialismo, la utopía de una sociedad de igualdad y justicia, por medio de una reformulación crítica que tampoco estaría en condiciones de ofrecer respuesta a muchas interrogantes.

Estas son las actitudes socialmente activas. Pero también tiene lugar entre nosotros un síndrome de anomia, que comienza a despojar a algunos del sentido de pertenencia a valores comunitarios de cualquier índole. Este descompromiso y apatía resultan especialmente visibles en sectores juveniles.

Como todo esquema, el cuadro resulta insuficiente frente a la complejidad real que intenta describir. En la práctica tales comportamientos evolucionan con inusual dinamismo y al mismo tiempo se interpenetran y se enmascaran, dando lugar a conductas tan oscilantes, intrincadas y paradójicas como la propia realidad cubana de hoy. Creo, sin embargo, que el hecho de que el sistema político cubano no se haya desplomado, sometido durante casi cinco años a tan excepcional desestabilización, no puede explicarse si no se toma en cuenta un dato más: aun en medio de discrepancias, confusiones y signos de desmovilización, existe todavía un sector muy amplio, posiblemente mayoritario, de la sociedad cubana que aprecia profundamente las conquistas que el

socialismo significó. Ningún análisis sobre la actualidad cubana puede alcanzar validez si prescinde de este importante factor que tiñe hasta el día de hoy la vida moral de nuestra sociedad.

Subrayo la complejidad del momento ideológico actual para ayudar a contextualizar el sentido de varios textos y espectáculos producidos en los últimos cuatro años. Todos ellos testimonian, con alto nivel artístico y desde posturas estéticas e ideológicas complejas, sobre la decisiva crisis que atraviesa el país.

En 1991 me trastornó, literalmente, mi visita al espectáculo *La ópera ciega*, de Víctor Varela. Espectadores muy jóvenes se apiñaban silenciosos frente a un minúsculo escenario. Era posible oír la respiración de los actores. Después de más de tres horas en las que no se escuchó ni un rebullir en los asientos, aquel público absorto, transfigurado, abandonó en silencio la sala, sin siquiera intentar un aplauso.

Se trataba de un espectáculo "sagrado", en el sentido brookiano. Aplaudir, en aquel clima de concentrada comunión, hubiera resultado una frivolidad.

La voz de los actores era utilizada como la materia de un juego, que la descomponía en forma de cacareos y de antífonas, que alteraba los timbres y la emisión. Algunas secuencias parecían la parodia, *a capella*, de algún lance operático. La acción producía y dispersaba sucesivos climas, construida más a la manera de un *collage* que de un relato lineal. El sistema escénico -voz, gesto, estilo de actuación, espacio, objetos, sonido, ritmo- contrapunteaba con la palabra. Donde ésta era resonante, la escena chirriaba o balbuceaba; lo que allí

fluía, aquí resultaba deliberadamente incongruente; o bien el espectáculo le otorgaba continuidad a lo que la palabra había segmentado. Los actores empleaban técnicas de semi-trance, pero también calculados efectos distanciadores.

Esta *coexistencia de lógicas diferentes* acentuaba la textura barroca de un espectáculo superornamentado, saturado de formas y conceptos que transitaban incesantemente hacia otra cosa, que se metamorfoseaban sin dar tregua al espectador. Titulé "El alma rota"³ a un comentario sobre *La ópera ciega* que escribí en aquel momento, porque aquella impresionante producción de Varela parecía la exploración de su propia mente dividida y llena de paradojas, una pregunta muy angustiada sobre la posibilidad-imposibilidad de ver, de acercarse a la verdad.

El espectáculo citaba al *Woyzek* de Büchner, a *Edipo* y a Shakespeare, pero su principal intertexto era *La noche de los asesinos*. Sólo que estos jóvenes personajes -a diferencia de los de Triana- sí ejecutaban el parricidio. La trasgresión fundamental, sin embargo, no los liberaba, sino que los lanzaba a una nueva perplejidad. Un parlamento del personaje de Ana -amante, monja, prostituta- transmitía, como un relámpago, todo el fragmentado afecto de Varela y el sentido último de sus imágenes:

El estado actual de las cosas es la contradicción.

Le tengo horror al ridículo

y una grandísima culpa de amarte.

³ Publicado en Tablas, no. 2, 1992, pp. 4-13.

A fines de 1993 Varela y dos fieles que todavía lo siguen estrenaron el espectáculo *Segismundo ex Marqués*. A partir del personaje de Calderón, la figura del Marqués de Sade y jirones de frases y situaciones cubanas, Varela produjo un hermético y virtuoso ejercicio en el que la "mente rota" de la *Opera ciega* parecía ahora buscar provocativamente su cohesión, acudiendo a los códigos estrictos de técnicas japonesas minuciosamente estudiadas, a lo largo de un año, por el equipo. La inmersión en un orden cruelmente riguroso -y ajeno- permitía a los actores mostrar, mediante los cuerpos, una *superación de la precariedad* no exenta de ironía, pero también solemne, en su precisión casi inhumana. Varela, significativamente, transfería la construcción de una coherencia interior al ámbito de una experiencia corporal de interculturalidad.

En 1993 se estrenó el espectáculo *La niñita querida*, dirigido por Carlos Díaz y basado en un texto hasta ese momento inédito de Virgilio Piñera. Díaz acudió aquí a la desconstrucción gestual, retomando el procedimiento empleado en sus montajes anteriores (la trilogía *Zoológico de cristal, Té y simpatía y Un tranvía llamado Deseo* de 1990-1991), y organizó, además, una verdadera orgía de intertextos. Tales procedimientos adscribían el espectáculo a un barroquismo posmoderno muy frecuentado en la última década por el teatro, la danza-teatro y las artes plásticas cubanos.

En *La niñita querida* asistimos -una vez más- a la rebelión de un adolescente contra sus padres. Estos le han impuesto a la niña el cursi apelativo de "Flor de Té". Ella sufre ataques de epilepsia a la sola mención de su nombre. Ha crecido obediente, reprimiendo este rechazo. Al cumplir quince años sus

padres y abuelitos le regalan muchos instrumentos musicales- ella detesta la música- para que sea una concertista famosa. Pero la niñita insiste en que lo que realmente le gusta es tirar al blanco. Entonces la madre le prohíbe terminantemente este grosero deporte que la aparta de su destino artístico. Al ver que sus súplicas y ruegos son inútiles, la niñita querida empuña una ametralladora y ejecuta a toda su sofocante parentela.

Contra el fondo de este divertido relato alegórico y grotesco transcurre un ininterrumpido festejo organizado por todos los lenguajes escénicos. Culturas y estilos disímiles, combinados burlescamente, se superponen a la trama, a veces sin la pretensión siquiera de ilustrarla, sino tomándola de pretexto para producir un cóctel de modelos mentales, lingüísticos y gestuales. Dentro de este mosaico, la música y la danza tienen un papel fundamental y sobresale el juego con lo "ruso": un espiritual actor, *realmente* ruso, reclutado por Díaz, de pie sobre un refrigerador (ruso), declamaba, en ruso, la famosa carta a Tatiana de Pushkin para después arrojarse sobre una frenética conga criolla que parecía desatada por sus propias palabras. A raíz de este estreno escribí:

¿Qué hacíamos todos exultantes, agitando, como en los actos políticos, las banderitas de papel que los actores nos habían entregado a la entrada? ¿Cómo no llorar y morirse de la risa viendo el retrato de Virgilio Piñera pasearse entre aquellas rumberas-prostitutas? ¿Por qué la enorme trasgresión de participar de aquel festejo, bien vestidos y perfumados, burlando los padecimientos del "período especial"? ¿Por qué producía tanta vivencia de libertad este apogeo del

gesto popular cubano hecho mil pedazos por la corrosiva posmodernidad barroca de este joven director? ¿Por qué tanto júbilo y tanta congoja juntos?⁴

A veinte años de la inolvidable *Vitrina* del Escambray, de nuevo el teatro cubano invitaba al público a participar físicamente en un festejo seductor, sólo que aquí la celebración abarcaba la totalidad del espectáculo y el acto liberador no provenía de una lógica armonizadora, como en *La vitrina*. Este ritual en el que todos quedábamos atrapados correspondía a la desmesura, al sentido cómplice y disolvente de una *subversión* carnavalesca. Éramos los protagonistas de una irreverente comunión pagana que, de alguna manera, nos reintegraba momentáneamente a nosotros mismos, nos restituía la cohesión.

Otro acontecimiento escénico de los años noventa es *Manteca*, una obra escrita por Alberto Pedro en 1993 y llevada a escena por Miriam Lezcano.

El argumento es el siguiente:

Encerrados en un pequeño apartamento habanero, época actual, tres hermanos enfrentan el deterioro y sueñan con la felicidad que vendrá. Pero llega el momento en que no pueden seguir fingiendo normalidad: una peste real los invade. Es el puerco que han criado en secreto -dentro de una bañera- para alimentarse. Ese es su plan salvador. Un escrúpulo, sin embargo, los detiene: ¿Cómo matar a una criatura a la que han visto crecer como a un miembro más de la familia? Finalmente, sacrifican al "animalito", pero de inmediato vuelven a

⁴ M.M.: "Culturalización y prácticas liberadoras en los lenguajes escénicos latinoamericanos", 1993, inédito.

concebir planes salvadores y a soñar con la felicidad que vendrá. Deciden que, para alcanzarla, será necesario criar otro puerco.

El encierro a que se someten los hermanos hace visible una paradoja central: la defensa de la identidad puede resultar una cárcel. Típico dilema de ciudad sitiada.

La situación global de enunciación es el *claustró*, pero el texto "respira", sin embargo, por sus *zonas libres*, que son los momentos en los que el discurso violenta una lógica lineal. La acción, por ejemplo, es interrumpida reiteradamente por fragmentos de la rumba *Manteca*, del músico cubano Chano Pozo -inspirador del movimiento que introdujo en el jazz las sonoridades cubanas-. La presencia retadora de este elemento sonoro, que obstaculiza el fluir de los sucesos, parecería proponer, desde la estructura misma, la hipótesis de *una forma diferente de pensar el mundo*.

Los "mundos" -seres "extraños" y comportamientos diferentes que los tres personajes se representan desde el interior del claustró-, remiten a un Horizonte de Otredad amenazante, pero también propicio.

Uno de los personajes describe a la obra como "la metáfora del que pide a gritos un final inevitable al que tampoco quiere llegar".⁵

Manteca, en efecto, resulta una metáfora sobre la crisis de las utopías y el anhelo irrenunciable por una Vida Mejor. (La palabra "manteca", en el argot cubano, significa "marihuana": sustancia productora de *paraísos*).

⁵ Texto completo de Manteca. Conjunto, no. 95-96, oct. 1993-marzo 1994, p. 117.

El texto es pródigo en señales de una realización distorsionada de las utopías (criar puercos en un apartamento, sembrar un paraíso en macetas, etc.). Pero también apunta hacia las claves de una posible corrección: Y se multiplicaron los cerdos y los panes, los huevos, sus gallinas. Y el mundo se volvió un delirio de reses al alcance de todos. Vacas superlativas mugiéndole a la luna como gatos sin dueño. Y la gente no quiso comer ni beber más aquel alcohol que no hacía daño, tan bueno como el agua, porque necesitaban otra cosa, otra cosa, otra cosa (...) porque el problema no estaba en comer sino en la pérdida de la posibilidad de lo distinto..."⁶

Manteca reserva, en la *Vida Mejor*, un lugar no sólo para la comida sino para el apetito; un lugar para el Deseo, que permite a la mente proyectarse fuera de la Realidad Inapelable, hacia una multiplicidad de opciones.

Me ha parecido ver, en la obra de Alberto Pedro, la encarnación simbólica de un Ser Precario -sociedad cubana, sujeto individual, proyecto político- que, sometido a un conflicto entre lo que cohesiona y lo que dispersa, opta por un doble programa: el del "respeto a la sangre" -la fidelidad a la pertenencia cultural-, y el de la "precariedad asumida" -la intuición de lo abierto y lo "leve", frente a la masividad, la fijeza y la linealidad que paralizan.⁷

Si algo hay común entre estos cuatro espectáculos de los años noventas, es que todos atentan contra estructuras consagradas; todos, por otra parte, mantienen alguna expectativa utópica, pero las representaciones de *Vida Mejor*

⁶ Idem.

⁷ M.M.: "El don de la precariedad", 1994, inédito.

aparecen desplazadas hacia un horizonte incierto, donde no hay realización concreta sino sólo deseo, mera intuición de libertad.

Vistos en conjunto, llaman la atención sobre la recurrencia de algunos rasgos en la escena cubana de la primera mitad de los años noventa, como serían:

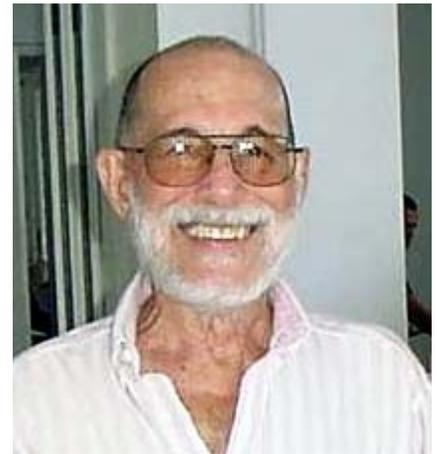
- El incremento de situaciones y signos de *tragicidad* (con frecuencia expresada en el registro tragicómico).
- Referencia, en términos nocionales y de práctica actoral, a lo *precario*, al movimiento fragmentado, en ausencia de una estructura estable.
- Empleo de códigos que remiten a la *culturalidad* y a la *cubanía* como ámbitos subordinantes en los que se construyen los valores comunitarios.
- Dentro de esto, un acento en lo *intercultural*, en tanto escenario de prácticas susceptibles de funcionar con un sentido emancipador.
- Empleo de técnicas que propician un comportamiento actoral y dramático *orgánico*, más preocupado por el *proceso* que construye en la práctica su propia coherencia que por dictámenes estéticos e ideológicos *a priori*.
- Tendencia a disolver la frontera entre el teatro y la vida y a privilegiar, frente a la actitud de representación, el teatro como *acto* liberador real, como "experiencia de utopía".

A diferencia de las tendencias dominantes en los sesenta y los setenta, las opciones estéticas y lenguajes que prevalecen en el teatro cubano de inicios de los noventa registran la no coincidencia entre los ideales y la realidad -una "crisis de las utopías"-; pero también parecen darle forma a la intuición de estrategias alternativas que pudieran resultar liberadoras.

SEPTIEMBRE DE 1994

PARECE BLANCA Y LAS ESTRATEGIAS NACIONALIZADORAS

Que lo nacional posea entre nosotros, los cubanos, una singular fuerza regeneradora y convocante no es un azar. En una reciente reflexión sobre el tema nación y sociedad, Fernando Martínez Heredia argumentaba cómo, a diferencia de lo que caracterizaría a otras culturas, en Cuba el concepto de nación se forjó históricamente no como cristalización de realidades previas, sino como *proyecto*.¹ Esta tesis, de amplias consecuencias, confirma a la cubanía como reserva moral que nos hace capaces, no ya de afirmarnos en la identidad sino, sobre todo, de *renovarnos*, de trascender de la resistencia a la libertad, para decirlo con palabras de Cintio Vitier. Nuestra conciencia de nación, por razones históricas y culturales, es más expectativa de liberación que consagración del orden, más horizonte e invención que tranquilizadora y pesante estructura.



Abelardo Estorino

También existe, claro está, en las antípodas de esta *nación-proyecto*, otra formación ideológica construida históricamente: la *nación-destino*. No la nación que se elige y se desea, no la que se imagina en el horizonte de la libertad, sino la "única posible", la fatal, la que convive y se pliega a las dominaciones. No utopía, no Baraguá, sino *adecuación*, en nombre del "realismo", de la "modernización" o el

¹ Fernando Martínez Heredia: "Nación y sociedad en Cuba", en proceso editorial, Problemas del desarrollo, UNAM, México D.F., 1995.

"orden" (en nombre de "la paz y la seguridad de la familia", diría un personaje de Parece blanca).

Hoy el panorama ideológico y espiritual cubano sitúa el problema de la nación y lo nacional en el centro de una lucha política y cultural que tiende a incrementarse y dentro de la cual la ideología de la *nación-proyecto* y la ideología de la *nación-destino* aparecen enfrentadas.

Partícipe de este debate, el teatro cubano de los años recientes se constituye insistente y visiblemente como metáfora de la nación y sus principales contradicciones. Pero lo que más me interesa subrayar aquí es el hecho de que esa teatralidad que se "nacionaliza", no sólo compromete el nivel temático y el dominio estrictamente estético (la *representación* de lo nacional), sino que invade la sociabilidad real, articulando en ella las dinámicas de un debate.

Memoria y participación

Espectáculos y textos como *La cuarta pared*, *Week-end en Bahía*, *Eppure si muove*, *Las perlas de tu boca* y *Time-ball* -precursores en los ochentas- o, ya en los noventas, *Opera ciega*, *Bululú y medio*, *Niñita querida*, *Sin permiso*, *Perla marina*, *Oh Virgilio*, *Manteca* y *Delirio habanero*, por sólo mencionar algunos, testimonian, desde las formas más diversas, sobre una teatralidad que "nacionaliza" el acto conjunto de la producción-recepción. Para lograrlo, textos y representaciones hacen trabajar en un primer plano códigos de autorreconocimiento y de participación que establecen la *complicidad del espectador*.

En *Parece blanca*, última obra de Abelardo Estorino, resultan especialmente reconocibles algunos de estos procedimientos "nacionalizadores".

Aun cuando el texto de Estorino adolece de una disfunción visible (sólo logró definir su estrategia en la segunda parte, y esto inhibió algunas de sus potencialidades), el examen de sus claves permite avanzar en la caracterización de esa teatralidad "nacionalizadora" que hoy otorga especial vitalidad a nuestros escenarios.



Parece blanca, reestreno de 2006
El actor Pancho García como Cándido Gamboa

A poco que tratemos de identificar el funcionamiento estructural de este texto -mi análisis no tomará en cuenta los recursos que movilizó la puesta en escena, dirigida por el propio autor-, se hará evidente el predominio de una voz principal en el discurso: la Novela.

Parece blanca se exhibe, textualmente hablando, como (versión de una) novela. Novela es relato mayor, narrativa que construye y al mismo tiempo totaliza algún destino. Es historia, con minúscula y mayúscula. Siendo el texto de partida la *Cecilia Valdés*, de Villaverde -uno de los grandes relatos de la cubanía-, la resonancia de esta narrativa resulta acrecentada por el alcance generalizador del *mito*.

En la historia de esta hermosa mulata, arrolladora y fatal, que, empeñada en conseguir la felicidad, labra ciegamente su infortunio, casi cada espectador cubano está en condiciones de percibir, aun inconscientemente, el monumento literario

que en las escuelas nos imponen y, también, al *arquetipo*, a la figura resumen de una experiencia colectiva, eco de conductas repetidas por generaciones y que, secretamente, nos condicionan. Cecilia es el legado y el espejo. Objeto y sujeto de la identidad colectiva.

La opción textual por el mito y la figura arquetípica, establece la clave más abarcadora de este discurso, según la cual: Novela=experiencia de la nación. Esta clave da concreción al primero de los juegos "nacionalizadores" que instituyen al espectador-cómplice.

Tal complicidad, fundada en el reconocimiento de la memoria común, está problematizada por una segunda estrategia "nacionalizadora": El texto *tematiza* su carácter de *versión* de una novela.

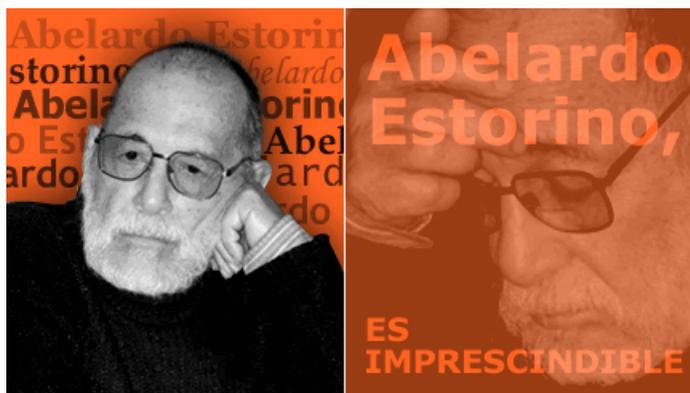
Como elemento de estructura Estorino ha desplegado el recurso de un profuso *metatexto*, que interrumpe el fluir de los acontecimientos, que rompe con la ilusión de realidad y reflexiona sobre el acto mismo de su intervención crítica. ("Tiene que haber una explicación para tanta pena"; "Algún lector descubrirá una clave"; "Hay que leer la novela otra vez"; "Quiero saber qué hay en el fondo de esta tragedia").²

De este modo el lector-espectador no sólo adivina "entre líneas" -a la manera en que se lee una versión tradicional- la *actualización* a la que es sometido el texto original. Su trabajo de cocreador resulta estimulado por un tipo de intertextualidad

² Abelardo Estorino: Parece blanca, en Tablas, no., 1-2, 1994, p. 1-28. Todas las citas proceden de esta edición e indican entre paréntesis la página.

mucho más agresiva. El metatexto, al exhibir su "irreverencia" discursiva, establece el campo de un *debate* y el canal de una participación.

Si el mito -código del autorreconocimiento- situó la pertenencia y la *memoria*; el metatexto -conciencia crítica, código del debate- sitúa la *participación*, la dimensión creadora y auto-renovadora de esa memoria. De nuevo resulta textualmente instituido el espectador-cómplice, ahora comprometido en la



Abelardo Estorino

invasión de la zona sagrada, en una pesquisa crítica que atañe al destino de su comunidad.

Dominaciones e infidelidades

Un tercer juego textual "nacionaliza"

(y politiza) definitivamente la comunicación.

Sin perder su resonancia ontológica -mito, espejos que hacen reverberar la identidad, invocaciones febriles a Dios, velas, cruces, magia del velo nupcial- esta tragedia del deseo acorralado por el destino exhibe señales de una *historicidad* muy concreta.

El texto formaliza dos sistemas que permiten *ver* el accionar de fuerzas sociales enajenantes que interfieren lo liberador: las Dominaciones y las Infidelidades.

Del sistema de las *dominaciones* forman parte:

El *oro* (3,4,8,10,13,16,22,23,28); la bolsa que pasa de mano en mano, que compra el reloj suizo y los sucesivos atropellos. Oro son las "flores amarillas" que, en el sueño premonitorio de Pimienta, rodean a Cecilia y la paralizan. "En este país todo se puede comprar con dinero", dice Leonardo.

El *gobierno de Vives* (6,13,18,19,20,21); la Institución venal y manipuladora, no visible, pero siempre aludida, inquieta a ratos por el peligro potencial de una "sedición".

Tondá, signo omnipresente de represión, despersonalizado instrumento del poder. Invisible, como Dios, nadie comenta esta presencia muda y espesa que "camina alrededor de los otros personajes con pasos militares" (28).

Las dominaciones engendran *malestar*. La acción testimonia sobre una fricción permanente que enfrenta al hijo contra el padre, a la esposa contra el esposo, a la amiga contra la amiga, al blanco -y al negro- contra el negro, al criollo contra el español.

Coronando el amplio sistema de las dominaciones está la Novela, construcción simbólica compleja que resume la *lógica* misma de la opresión. La Novela -asiento textual, como hemos visto, de la pertenencia y el debate- es, también, una figuración del *destino*, de la estructura prepotente, de la Historia como prisión.

Diversos procedimientos construyen -y comentan- la índole ominosa de esta narrativa:

La muerte de Leonardo, trasladada a la primera escena, nos recuerda que el final fatal es inexorable; así lo insinúan igualmente los relojes (4,15,16) y el gran

libro ("la novela escrita por Dios") que, expuesto sobre un facistol, domina el escenario.

Los *vaticinios* reiteran que todo gesto será en vano: Al iniciarse la acción, Rosa-Electra, en un teatro imaginado, desnudo como la muerte, profiere su inútil



Parece blanca, reestreno de 2006
Monse Duany en el papel de Nemesia

"¡No cruces, Orestes!" (4); dos veces resuena la historia del diablo negro que arroja a la niña al abismo (7,28). No cesa el metatexto de señalar la ruta trágica: "Esto los llevará a ellos al desastre y abrirá para mí la tumba" (10); "Escapar, escapar de la tragedia que se avecina" (19); "Estamos representando una tragedia y aún no lo sabes" (24); "Cumple con lo que

está escrito..." (26), etc.,etc. El *calor* -siguiendo una tradición en nuestra dramaturgia- funciona como un amplio signo de parálisis, de condicionamiento inapelable (17,18).

Es en una escena capital de la segunda parte que Rosa al fin pone nombre a esta oscura lógica:

¡Ay, qué tragedia! Ser un personaje de ficción /s.m./ y no tener ningún poder de decisión. (21)

La Novela, apogeo de lo estructurado, dominación mayor, enajena toda posibilidad de acción, todo protagonismo. Sustituye al *ser real* por el personaje de ficción.

.....

Estorino, sin embargo, subtituló su obra "versión infiel de una novela sobre infidelidades". ¿Es este el drama de las dominaciones o el de la *infidelidad*?

Cecilia representa lo que, siguiendo de nuevo a Fernando Martínez, podríamos llamar nuestra "cultura de adecuación" ("formas culturales de adecuación a la dominación")³ En presencia de las dominaciones, el *margen* tiene la opción de resistir al orden establecido; pero también la de adecuarse, la de *asimilarse* a él.

Pobre, huérfana, joven, mujer y mulata, Cecilia es el margen, qué duda cabe. Y *sabe* "lo que significa ser blanco en esta tierra" (7)

Blanco no es un color; es que te vean blanca, te saluden blanca, te piensen blanca. (9)

Ser blanco pone a salvo (de las humillaciones, de la miseria, de la exclusión).

Por eso Cecilia sueña con "ascender, ascender, ascender..." (12), "superar" triunfalmente su origen, dejando atrás para siempre a la bisabuela negra... Y no le falta razón cuando advierte: "Nadie tiene derecho a juzgarme" (3). Ella, más que sujeto, es el saldo inevitable de una circunstancia de opresión.

(Del blanqueamiento participan también la parda Chepilla, la mulata Nemesia y hasta la pobre Charo que, en su delirio, se embadurna el rostro de blanco para que Cándido la quiera.)

³ Fernando Martínez, op.cit.:

"Es necesario conocer también y valorar (...) los modos en que se reformulan más de una vez no sólo las formas culturales de resistencia a la dominación, sino también las de adecuación a ella, como sería, por ejemplo, la autosubestimación del individuo no blanco y sus visiones y luchas por una integración social consistente esencialmente en disolver su especificidad. Las acumulaciones culturales signadas por la dominación forman parte ineludible de la herencia nacional, y por tanto de la comprensión de todos los procesos posteriores hasta hoy, aun de aquellos más hondamente definidos por los cambios."

Este "blanqueamiento" semiotiza una autonegación -una "infidelidad"- que posterga la radicalidad posible en favor de la preservación del orden.

Si el texto de **Parece blanca** estuviera más estabilizado en una estrategia, quizás este blanqueamiento-infidelidad se hubiera erigido como el signo dominante que referiría a una contradicción decisiva en el presente cubano: Una ideología de la supervivencia, y una ideología del *ascenso social como todo horizonte*, socava la radicalidad. Cecilia quiere ser blanca con la misma lógica con que hoy sus descendientes nos sentimos tentados a reconciliarnos con otros patrones de dominación (dólar, mercado...) Son sueños cortos de felicidad, autonegaciones, "infidelidades" que trabajan a favor de la nación-destino. El horizonte de Cecilia es "escapar".

Al extremo de la pirámide social, Cándido, representante de la "buena sociedad", es el otro infiel.

Casi al finalizar la obra, le confiesa a Rosa su falta:

Esa muchacha... (Pausa). Es hija de una traición. ¡No! Del amor, hija del amor. Te lo confieso: hija de una aventura, de un amor de juventud. ¡Sí! de una traición. A ti y al matrimonio: es mi hija. (24)

La propia sintaxis inscribe materialmente la *infidelidad* de este "atormentado": un tironeo entre dos códigos morales, una no coincidencia consigo mismo que lo condena a ser doblemente infiel.

Chepilla. *Y yo tengo una mordaza que me aprieta la boca (...)*

Cándido. *¡Cállese! (...) Apriétese la mordaza y cállese. (10)*

Chepilla. Uno vive ocultando cosas. Y todo lo que se oculta llega un momento en que se corrompe y hace daño. (16)

Chepilla muere implorando a Dios una última oportunidad para decir la verdad. "Así vivimos, la mentira es el pan nuestro de cada día", confirma Cándido (25).

En nombre de una razón legitimada por el estatus ("la paz y la seguridad de la familia"), (21) Cándido puso en marcha -y ya no logra detener- el *ocultamiento*, una mordaza impuesta y autoimpuesta que corrompe. Su infidelidad, como la de Cecilia, más que convocar un juicio moral, se presenta como *trampa*.

Cecilia no entiende nada. "Presa de los espejos", es más objeto que sujeto. Cándido, por el contrario, sí descifra el funcionamiento devastador:

Cometemos un error y otro y otro y al final todos se convierten en un crimen contra Dios, la naturaleza ¡no sé!, contra las mismas ideas que defendemos. Y nos hundimos en el fango. (26)

Las "infidelidades" reproducen el comportamiento paradójico de una culpa trágica.

Dominaciones e infidelidades -como sistemas de ideas y como sistemas de formas- hacen trabajar a este texto en el nivel de lo "sagrado" (destino, fuerzas incontrolables), pero también en el de una referencialidad *actualizada* que impone al lector-espectador la asociación con sus contextos reales. Desde estos referentes



Parece blanca en su puesta original de 1994 dirigida por el autor
Adria Santana en el papel de Cecilia

-velados por la simbolización-, la lectura cómplice construye no sólo la *Isla* (la nación abstracta, la nación-altar), sino el *país*.⁴

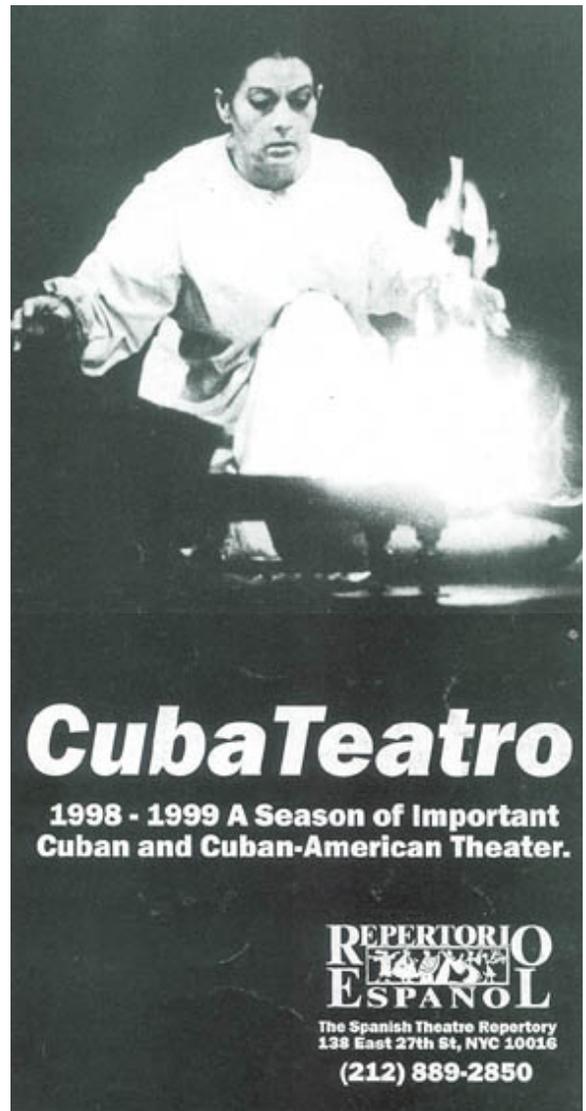
Leonardo tiene mucha razón cuando, enfrentado a Cándido, afirma: "Esto sí es una novela política" (19). Como casi todo el teatro cubano de los noventas, *Parece blanca* implementa un discurso fuertemente politizado pero, al mismo tiempo, *cifra* ese sentido.

Este *procedimiento esópico* es una estrategia de seducción que intensifica la constitución del espectador-cómplice. Es cautela real pero, sobre todo, retórica que, interponiendo velos, aviva el deseo reprimido de socializar el debate, de *participar* en la remodelación del destino común.

Pero uno sueña...

Comencé estas notas subrayando una peculiaridad de la cultura cubana: Nuestra

conciencia de nación está íntimamente vinculada a una idea de *proyecto*, a una expectativa de transformación liberadora. La experiencia socialista vivida no ha



Affiche de la présentation en Nueva York de *Parece Blanca*
Adria Santana en el papel de Cecilia

⁴ Extrapolo estos términos de Abilio Estévez en *Perla marina*.

hecho sino avivar esta particular percepción de lo nacional como imaginación y construcción del proyecto común.

En un libro reciente -y muy sugeridor, por sus aportes a una teoría del teatro y del socialismo- el estudioso norteamericano Randy Martin fundamenta, como *constitutiva* de la relación socialista, la tendencia del sistema a poner en juego un *exceso de deseo*. El socialismo, obligado (por la existencia del capitalismo) a proyectarse dentro de relaciones de escasez, invierte esta situación mediante una "superproducción simbólica", mediante un "exceso de deseo" movilizado hacia el *proyecto*⁵.

En cada página de *Parece blanca* un personaje sueña (despliega el *deseo*). Hay, desde luego, sueños cortos de felicidad (que devienen trampas); pero hay otros sueños -aventuras imaginativas, éxtasis, visiones de plenitud- que inscriben la sustancia (también los límites) de un proyecto de libertad.

Rosa. ¡Ay, qué tragedia! Ser un personaje de ficción y no tener ningún poder de decisión. Todo está previsto: qué hacer, cómo vestirse, qué decir.

Leonardo. No sé qué pensar.

Rosa. ¿Ves? Porque eres un personaje de ficción. No eres real. Si fueras real pensarías. O mejor, si pensaras, serías real.

Leonardo. Tal vez es mejor saber cómo terminará todo y no la incertidumbre en que viven los lectores.

⁵ Randy Martin: *Socialist Ensembles*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1994, p. 234

Rosa. *Pero los lectores escogen qué libro leen, con quién se casan, quién los gobierna.*

Leonardo. *¿Sí?*

Rosa. *¡Claro! Los lectores son completamente libres. No se pasan toda la vida bajo el gobierno del General Vives. Para ellos la historia sucede, no es estática.*

Leonardo. *¿Y tú cómo lo sabes? Nunca has vivido en el mundo de los lectores.*

Rosa. *Pero uno sueña, hijo, uno siempre sueña con llegar a ser real y poco a poco, con los años va*

entendiendo a los seres que de

verdad existen. Si durante mucho tiempo ves como los mismos hechos se repiten, rechazas la repetición y comprendes que la vida es otra cosa, que todo puede cambiar. Eso es ser real... (21)

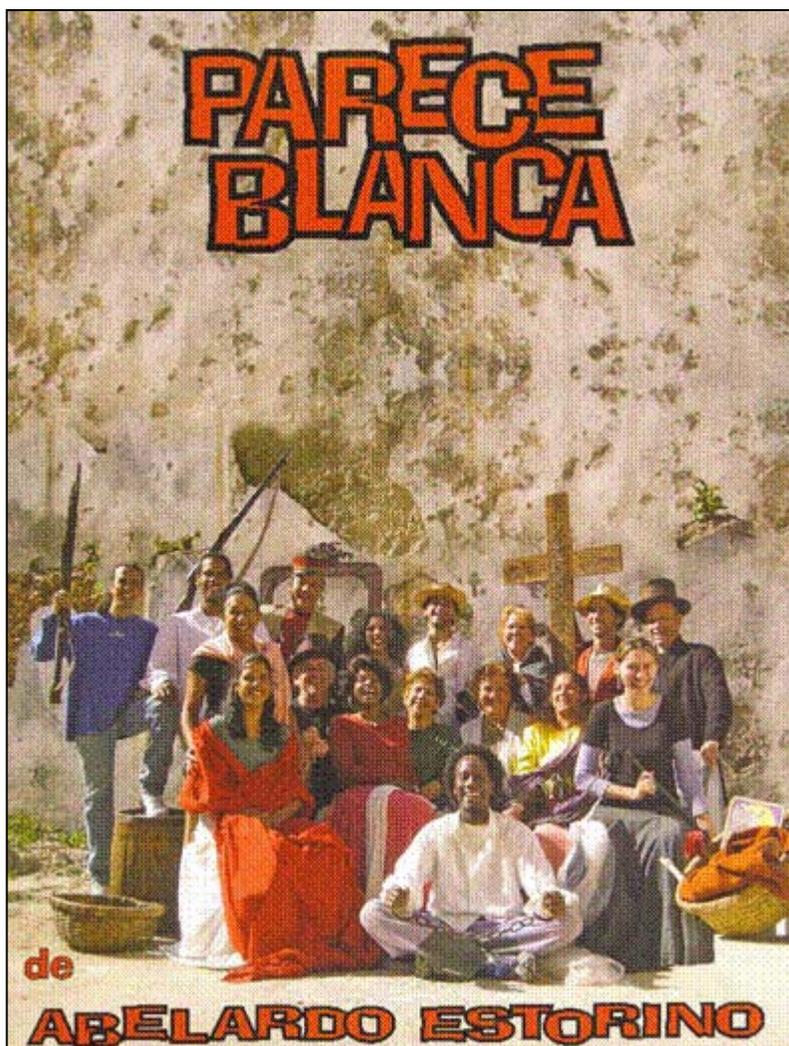
Sueño, deseo de *protagonismo*, que es condición para la realización del proyecto. Deseo de superar la inmovilidad e intervenir en la historia. Es en nombre del "ser real" que Pimienta alza su "mano negra" contra Leonardo. Aun si las coordenadas adversas de la Novela-destino no permiten el *cambio* real, por Pimienta habla la radicalidad de la nación-proyecto.

Reposición de Parece blanca por la Compañía Hubert de Blanck en 2006



Parece blanca, reestreno de 2006
Chepilla, la abuela negra, Mayda Mazorra
Judith Carreño en el papel de Cecilia

El deseo se inscribe también en el texto como *rescate erótico de la existencia*, como triunfo del placer sobre las represiones:



Cartel diseñado por el artista Carlos Repilado para la puesta en escena de *Parece Blanca*, estrenada por Abelardo Estorino en marzo de 2006, con la Compañía Teatral Hubert de Blanck

Celebración de la sexualidad entre Leonardo y Cecilia (7,18,23); éxtasis de la música que hace a Pimienta - oscuro sastre mulato- "dueño del tiempo" (9,10,12,16); la danza, ritual que acerca a los cuerpos "más allá del tiempo y las costumbres" y que transporta a Cecilia a "un mundo fuera del mundo" (10,12,16,22); la "gracia irresistible" de Leonardo - "lleno de vida", un "potro"- (domesticado al cabo por el sistema, sin que el texto haya

logrado inscribir con nitidez la sustancia de su infidelidad).

El *deseo*, por último, se despliega cuando, desde el metatexto, Rosa y Cándido se atreven a imaginar "otra novela" (19-20). ("Vivir en otro mundo, sin trópico ni mosquitos"). Recorren narrativas foráneas -Flaubert, Joyce, Balzac, Faulkner- y urden una salvadora evasión: No más Villaverde: "Tolstoi o Gogol, pero

con nieve" (20). Desean, con ironía, lo que con desgarramiento imploró Zenea ("otra patria y otros siglos y otros hombres"); profieren, en registro paródico, un equivalente del anhelante "¡A Moscú!" de Irina Serguéievna y de Chéjov. El proyecto estará siempre en *otra parte*. (Tal es el fundamento de toda utopía.) ¿Cuánto de evasión, pero cuánto de libertad imprescindible hay en este "viaje" a otras latitudes?

(Como colofón de esta escena Cándido exclama: "Ah, eso es un sueño irrealizable. Cuánta libertad creadora se necesitaría"; acto seguido interrumpe el juego liberador y se reintegra abruptamente a la dominación: "¡Tondá! ¡Tondá! Prende a esa mulata." (20)

El mundo artístico de Estorino está dominado por la idea de que la vida resiste a la fijeza y de que la identidad (como diría Eugenio Barba) es "una casa de dos puertas". Consecuentemente su textualización del deseo-proyecto se funda en una movilidad y una apertura esenciales. Al proyecto le resulta consustancial el viaje a lo desconocido, el trasiego con el "otro", la preservación de una zona para la ambigüedad. En *Parece blanca* proliferan los *espejos* (2,6,7,9,10,11,17,23), frente a los cuales los personajes se detienen, hechizados y llenos de deseos; las *identidades intercambiables* (Cecilia-Adela; Pimienta-Leonardo; el blanco metamorfoseado en negro); las atracciones incestuosas (Leonardo-Cecilia, Rosa-Leonardo); un relato -espejeante él mismo- que mezcla los planos narrativos y los tiempos. Tales serían, dentro del universo textual del deseo, los códigos de una *identidad que escapa*, ilustre tropo del arte cubano que vincula lo liberador a una aceptada desestabilización, a un *proyecto*, necesariamente incompletado.

Uno de los rasgos de "nacionalización" que la teatralidad cubana inscribe hoy es su tendencia a producir "acumulaciones de deseos" -a veces sólo esbozadas en la base literaria, pero con frecuencia muy acentuadas en la relación performativa-. Al desplegar los sueños, al producir la insistente textualización del *exceso de deseo*, Parece blanca activa una instancia más de complicidad y participación. Este es el juego "nacionalizador" que involucra al espectador en el *completamiento imaginativo del proyecto común*.

.....

A punto de caer el telón la enérgica Rosa -conductora del discurso crítico, voz del autor- se echa a llorar. Isabel le dice: "No llore. Si usted llora no podemos seguir." A esto Rosa replica:

Tú no sabes lo que esto significa para mí. Mientras el libro está cerrado nada sucede. Son letras muertas. De pronto unos ojos desconocidos recorren esas páginas y todo vive: las casas, el murmullo de las palomas, el cuchicheo de los esclavos y esa apretazón en la garganta en el momento que alguien muere. Pausa Pero hay que seguir. (28)

Hay que seguir... ¿Seguir hacia el *destino* o seguir hacia el *proyecto*?

Parece blanca no es la obra mayor de Abelardo Estorino (a menos que se decidiera a volver sobre esta primera versión). Pero quedará, sin duda alguna, como otro de sus gestos de cubanía responsable, de elegante coraje. "Nacionalizó" una vez más su dramaturgia para ofrecerla como el espacio para un debate y un encuentro imprescindibles.

Fragmento de Parece Blanca

Nemesia. ¡Qué calor!

Leonardo. Está cayendo fuego.

Cándido. Esta Isla es un infierno.

Cecilia. El sudor me corre entre las tetas como un río.

Rosa. ¡Una limonada!

Isabel. ¡Una penca!

Pimienta. ¡Un poco de brisa, Dios!

Cecilia. Me ahogo.

Leonardo. Quitate la ropa.

Cecilia y Leonardo juegan entre sábanas y almohadas.

Cecilia. Tu padre me persigue.

Leonardo. Lo he visto.

Cecilia. Dicen que me quiere como un padre. *(Suelta una carcajada.)*

Leonardo. Mi padre no quiere a ninguna mujer como un padre.

Cecilia. ¿Entonces qué quiere tu padre?

Leonardo. Quitarle la comida al hijo.

Cecilia. ¡Qué mal padre!

Leonardo. ¡Y qué buen hijo!

Cecilia. Me asusta.

Leonardo. Hace todo lo posible por separarnos.

Cecilia. Chepilla me rompe los vestidos para impedir que te vea. Se opone a que te bese así. (*Lo besa.*) Sospecho que tú y yo vamos a ser los protagonistas de una gran historia de amor.

Leonardo. Somos los protagonistas de una gran novela. ¿No sería mejor con música?

Cecilia. Sí, con música. ¡Me encanta!

Leonardo. Una ópera.

Cecilia. Nunca he visto una ópera.

Leonardo. Cuando nos casemos te llevaré al teatro y cantarán un dúo de amor que te recordará este momento.

Cecilia. ¿Te vas a casar conmigo?

Leonardo. (*En broma.*) Por nada del mundo. ¿Casarnos? ¡Qué sacrilegio! Todo el mundo lo comenta. Somos hermanos, dicen.

Cecilia. ¿Y tú lo crees?

Leonardo. De mi padre creo cualquier cosa. Adora la canela.

Cecilia. (*Le enseña la piel.*) Mira, nácar.

Leonardo. Por fuera. Por dentro tienes fiebre. Sangre negra, y me encanta. (*Pausa.*) Te pareces a mi hermana Adela. (*La mira detenidamente.*) Ese hoyito en la barbilla es idéntico. (*Se lo besa.*) Y ese color de los ojos... ¿Cómo pueden haber dos mujeres en el mundo con ese color en los ojos? (*Se los besa.*) Cuando veo caminar a Adela pienso: Cecilia se escapó de su casa y vino a verme. Trato de explicarme qué pasa, descubrir qué oculta tu sonrisa, la misma sonrisa de Adela cuando me mira. Y hay algo que se me escapa y me turba. (*Cecilia se ríe.*) ¡Ríete! Ríete como mi hermana y serás la heredera de todo el caudal de los Gamboa.

Cecilia. ¡Ojalá!

Leonardo. Yo salí a mi madre: saqué sus ojos y su sonrisa. Tú saliste a mi padre, como Adela. Y eres la hermana más linda que tengo.

Cecilia. Tengo miedo. Me erizo.

Leonardo. Te erizas. De placer. Me encantaría que fuéramos hermanos, así hubiéramos crecido juntos, jugando siempre. Y todo lo que ahora hacemos lo hubiéramos hecho de niños debajo de la cama, jugando. (*La besa.*)

En otra parte del escenario Pimienta reflexiona.

Pimienta. Lo que uno hace de niño debajo de las camas y detrás de las puertas, te hace descubrir que lo que más deseas siempre está prohibido. Todo: decir una mala palabra, jugar con un vecino, comerse una fruta. Gritas la palabra, huyes con el vecino y te atracas de mangos verdes. ¡Ay!, la libertad de la niñez, la crueldad de los niños y la tortura de ser niño. Y obedecer, obedecer, obedecer. ¡Qué alegría rebelarse contra las órdenes y burlarse de los guardianes! Con esa misma rebeldía desafiamos al mundo.

Cecilia. ¿Te gustaría? ¿Hacerlo debajo de la cama?

Leonardo. En cualquier parte: arriba de la cama y debajo de la cama; dentro de un escaparate y en una sabana a cielo abierto. con qué gusto te arrastraría hasta la iglesia del Ángel.

Cecilia. ¿Sin velo? ¿Sin azahares?

Leonardo. Para morderte frente al altar.

Cecilia. ¡Hereje!

Leonardo. Eres un diablito que me arrastra al infierno.

Cecilia. El diablo eres tú y me hundes en un pozo sin fondo.

Se pierden entre las sábanas.

Nemesia. ¡Qué calor!

Leonardo. Está cayendo fuego.

Cándido. Esta Isla es un infierno.

Cecilia. El sudor me corre entre las tetas como un río.

Rosa. ¡Una limonada!

Isabel. ¡Una penca!

Pimienta. ¡Un poco de brisa, Dios!

Cecilia. Me ahogo.

Leonardo. ¡Encuérate ya!

MARZO DE 1995

LA UTOPIA COMO ACTO REAL Y COMO ENIGMA

Delirio Habanero

"Utopia's deepest subject, and the source of all that is vibrantly political about it, is precisely our inability to conceive it, our incapacity to produce it as a vision, our failure to project the Other of what is, a failure that, as with fireworks dissolving back into the night sky, must once again leave us alone with this history."

Fredric Jameson, "Of Islands and Trenches"

Uno de los más apasionantes desafíos que ha debido enfrentar la filosofía social en el siglo XX ha sido el de aportar nuevas premisas teóricas que hagan posible una resignificación del concepto de utopía y que contribuyan a fundamentar nuevas prácticas sociales de sentido emancipador.

La tarea resulta particularmente ardua en una época en la que el campo ideológico del escepticismo se ha ensanchado notoriamente y ha reforzado sus fundamentos teóricos y vivenciales. La pujante globalización del capitalismo con la que cierra el siglo, el desplome del campo socialista europeo y el proceso de depresión de los proyectos revolucionarios acometidos en los años 60 y 70 en países del tercer mundo, han alimentado esta pérdida de fe.

Por su parte, la aceleración de gigantescas revoluciones tecnológicas en la segunda mitad de este siglo ha exacerbado la reproducción a escala planetaria de sucedáneos del utopismo: operaciones simbólicas masivas propician el debilitamiento de identidades, la pérdida de sentido crítico y el mimetismo; se infiltra en las conciencias el culto a la eficiencia, al pragmatismo, al individualismo y al consumo; medios de comunicación masiva, telecomunicaciones, instituciones y

gobiernos se conciertan para poner en funcionamiento dispositivos culturales que esquematizan o trivializan la idea de Vida Mejor. En América Latina el neoliberalismo —privatizador de la economía y de las mentes — conquista con asombrosa velocidad el espacio mental de una nueva y domesticada utopía: la salvadora “modernización” de nuestras sociedades. Certeras operaciones de dominación por vía cultural acompañan a esta impostada modernización y desmovilizan a millones de personas que, deslumbradas — en el fondo aletargadas — , pierden sensibilidad social y renuncian a pensar con un sentido trascendente la existencia comunitaria.

Por alguna extraña razón, sin embargo, este extendido panorama de manipulación

trionfante y agrisamiento de los espíritus encuentra más opositores de los que cabría esperar. Todavía se cruza uno por los caminos del mundo — en Cuba ocurre con especial frecuencia — demasiada gente empeñada en seguir explorando, como proponía Marcuse, “las posibilidades extremas de la libertad”. Estos resistentes se agrupan, al decir de Fredric Jameson, en un *underground* “partido de la Utopía”: cuyo programa no ha sido enunciado y quizá ni siquiera formulado, cuya existencia

Delirio habanero, de Alberto Pedro
Reposición por el Teatro de la Luna
(La Habana, 2006)
Puesta en escena: Raúl Martín



Miriam Lezcano, directora de *Delirio habanero* en 1994 trabaja con Raúl Martín, director de la puesta de 2006

es desconocida para la mayoría de los ciudadanos y de las autoridades, pero cuyos miembros parecen reconocerse entre sí por medio de secretas señales masónicas.*

Los utópicos trabajan "por los bordes" de muy diferentes realidades y culturas;† en esencial discontinuidad, al interior de tensos proyectos de vida y de intrincadas situaciones nacionales. "No han dado a conocer un programa" pero sus prácticas, estados de ánimo y reflexiones heterogéneas confirman la existencia de un potencial humano que, sin resignarse ni dejarse neutralizar, reinventa el tema de lo liberador. Los soñadores dispersos por el planeta no sólo resisten, sino que parecen concederle hoy un alcance y una dirección diferentes a sus horizontes libertarios.

Una de las principales modificaciones del utopismo posiblemente se expresa en la marcada tendencia actual — en ámbitos políticos, sociales, artísticos, científicos, educativos y religiosos — a sustituir los tradicionales relatos abstractos, modélicos y unívocos sobre la Vida Mejor por una directa realización de comportamientos liberadores, establecidos de manera localizada y corpórea. Se piensa la utopía como Lugar, pero no como lugar mítico sino localización concreta, presente y experiencial de la utopía. Frente a la inflación de símbolos y discursos hegemónicos, hay en el ambiente una opción por la praxis y el nivel sintiente.

* Fredric Jameson: "Utopianism after the End of Utopia", *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke Univ. Press, 1992, p.180.

† Ver Eduardo Pavlovski: *La ética del cuerpo*, Ed. Babilonia, Buenos Aires, 1994. Sobre la idea de los "bordes" y la resistencia, expresa Pavlovski: "Te podés suicidar, te podés resignar o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Guattari, se hacen por los bordes (...) Esos espacios forman parte de lo que llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia..." (p.135)

Producción frente a reproducción. Para contrarrestar la hegemonía de los signos sobre la energía, se ejercen con sentido emancipatorio espacios físicos muy localizados de acción real.

En conexión con lo anterior se reivindica para la utopía un estatuto preconceptual. Desde tal perspectiva, argumentada, entre otros, por Fredric Jameson, la dimensión utópica pone en juego no sólo procesos de discursividad y conceptualizaciones que estructuran un prolijo mapa del futuro deseado, sino otro plano en el que la utopía es vislumbrada como un No Lugar (lo contrario de un mapa). Lo liberador se vivencia como el destello ambiguo de lo "inimaginable y al mismo tiempo imaginado"; es un impulso hacia lo indescriptible. Concebida en estos términos la utopía adelanta tentativas de articulación insólita de la realidad y prefigura tipos de conciencia y tipos de estrategias *para los cuales no existe todavía una teoría*.*

De estas tendencias complementarias a la resignificación del utopismo resultaría una aparente paradoja: el pensamiento liberador alternativo en la época actual nos invita, por un lado, a producir el *Lugar* utópico — praxis liberadora real y no discurso abstracto. Por el otro, a asumir la utopía en su dimensión de *No Lugar* — intuición y enigma, y no sólo un sistema de relaciones demostrables.

* En este punto y en la perspectiva general de este trabajo he tratado de aplicar la concepción "post-representacional" sobre la estructura del discurso utópico desarrollada por Fredric Jameson en "Of Islands and Trenches. Neutralization and the Production of the Utopian Discourse" (*The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, vol. 2, Univ. de Minnesota, 1988). Profundizando en el análisis de Louis Marin (*Utopiques: Jeux d'espaces*), Jameson privilegia una comprensión del impulso utópico como "proceso, como *energeia*, enunciación, productividad", es decir, aquellas visiones que: "de manera implícita o explícita repudian el criterio más tradicional o convencional de la utopía como pura representación, como la visión "realizada" de tal o cual sociedad ideal o ideal social" . (p. 80-81)



Con el estruendoso éxito de este *Delirio Habanero*, Raúl Martín se anota una de las mayores cartas de triunfo de toda su carrera como director teatral.

Quizás esté influyendo sobre estas reelaboraciones del utopismo la atención creciente que la conciencia de fin de siglo concede a la noción de cultura. Hoy muchos entienden la cultura como un campo abarcador y denso de dinámicas sociales interactuantes, en el marco de las cuales cada grupo humano elabora y encarna — pone en su cuerpo — sus propios repertorios de símbolos compartidos, activa motivaciones, transmite saber y se comunica, interpreta y transforma el mundo. La mirada culturalista permite reconocer que el condicionamiento económico y político no actúa al margen ni por encima de esta vasta red de niveles de la agencia humana, sino imbricado en ella, y que los procesos sociales comprometen al unísono nuestras ideologías y nuestros cuerpos, nuestra racionalidad y nuestro un manejo de lo inefable. La noción de utopía, en este nuevo contexto epistemológico que una conciencia cultural permite, se hace porosa y rebasa las estrictas coordenadas de lo sociológico y la discursividad.

Pensar el utopismo desde lo cultural obliga a considerar el plano de la experiencia — no sólo el de la conciencia — implicado en toda acción social. Y esto conlleva una especial atención hacia la *presencia*, nuestra dimensión corporal inseparable de toda acción. El estudio de las condiciones en las cuales la presencia social viva se intensifica — que es hoy tarea de disciplinas como la antropología performativa — debe no poco a los aportes de la práctica y la teoría del teatro.

Quisiera por esta última razón referirme brevemente a un punto significativo de encuentro entre estas tendencias actuales de resignificación del utopismo y la evolución del arte teatral en el siglo XX.

En un reciente ensayo, el teórico italiano Marco de Marinis * sistematiza con brillantez un comportamiento del teatro contemporáneo hacia el cual han dirigido su atención no pocos estudiosos:

Siguiendo una línea profunda que inició Stanislavski en los albores del siglo XX, el arte teatral ha venido realizando hasta hoy una investigación capital orientada a dilucidar las condiciones de producción de la acción física en tanto *acción real* — no realista, sino viva, orgánica, libre y “verdadera” en un sentido profundo.

De esta búsqueda de la fuente de la acción orgánica el teatro contemporáneo derivó su tendencia — particularmente visible hoy en los escenarios cubanos y latinoamericanos — a la *autotrascendencia*, es decir, a sobrepasar su propio dominio y a proponerse no sólo como un campo de producción artística, sino como *vehículo* para transformaciones que realizan su intervención liberadora — y generadora por eso de acciones orgánicas — *más allá* de las fronteras del teatro, en la sociabilidad real. Creo que al hacer una pesquisa concreta sobre las prácticas y las técnicas que persiguen en el teatro la producción de “acción real”, de Marinis de hecho realiza un valioso aporte a la identificación de premisas relacionadas con el principio utópico mismo. Su estudio demuestra además la especial sensibilidad y el carácter *anticipador* del teatro con respecto a nuevos conceptos de lo liberador que en la actualidad tienden a generalizarse.

* Marco de Marinis: "En quête de l'action physique au théâtre (et au delà du théâtre)". Manuscrito, 1995.

Lo real

A algunos pudiera sorprender el hecho de que, en medio de la situación de conmoción estructural que atraviesa la sociedad cubana, una parte muy significativa de nuestra producción intelectual y artística aparezca comprometida, no en la implementación de visiones escépticas sino, por el contrario, en una intensa proyección de discursos utópicos.

Con frecuencia se trata de un utopismo de marcado carácter alternativo en relación con visiones de Vida Mejor más lineales, más tradicionales y unívocas que ponen en circulación los estilos de pensamiento dominantes. Estos discursos utópicos generados en una zona de la cultura cubana de los noventas — arte, pensamiento social, educación — ayudan a contrarrestar las pérdidas de plenitud y de protagonismo originadas por la acción conjunta de antiguas y de nuevas dominaciones (la vieja y persistente presencia del dogmatismo y el burocratismo, a la que se suma la actual convivencia con una lógica de mercado que, crecientemente, legitima la desigualdad social).

En trabajos anteriores sobre momentos significativos de la escena cubana en los noventas (*Opera Ciega*, *La niña querida*, *Manteca*, *Parece blanca*)* he venido sugiriendo la formación, al interior de estos textos lingüísticos y espectaculares, de discursos utópicos que otorgan un estatuto esencialmente no descriptivo y ambiguo a las visiones de Vida Mejor. Al mismo tiempo he llamado la atención sobre la tendencia de esta teatralidad a instalarnos en el "aquí" carnal de la utopía. No a

* Ver algunos en este tomo: "El alma rota"; "El don de la precariedad"; "*Parece blanca* y las estrategias nacionalizadoras", "El teatro cubano tras las utopías".



Realmente estupendos Usted podrá ver a Amarilys Núñez, Laura de la Uz y Mario Guerra, como Varilla, La Reina, y El Bárbaro, respectivamente (en el mismo orden en estos tres primeros planos).



No dudo en asegurar que Raúl Martín ha hecho pretendidamente buen Teatro Musical, basado en el extraordinario original de Alberto Pedro y partiendo de sus habilidades y gusto por el género. Así, Teatro de La Luna no sólo rinde homenaje al gran dramaturgo fallecido hace un año; la puesta en escena también honra a dos legendarias figuras de la música cubana: Celia Cruz y Benny Moré.

reproducir modelos de *Vida Mejor*, sino a *producir*, en la interrelación actor-público, comportamientos físicos reales de resistencia y libertad.

Intentaré en el análisis que sigue puntualizar más estos rasgos, mirando de cerca dos espectáculos cubanos recientes; ellos textualizan su relación con lo liberador como una visible tensión entre dos planos: realización de lo utópico como Lugar — como experiencia liberadora presente, como acción real; y , al mismo tiempo, constitución textual de un No Lugar liberador — intuiciones, zona ambigua; son espectáculos que, a mi modo de ver, logran producir una espacialización concreta y corpórea de lo utópico y, simultáneamente, inscriben en sus formas la sustancia enigmática de la utopía.

En *Delirio habanero* (1994), escrita por Alberto Pedro y dirigida por Miriam Lezcano, tres extraños personajes — quizás unos "locos" — (que son al mismo tiempo inconfundibles reminiscencias de mitos reales de nuestra cultura: Benny Moré, Celia Cruz y Varilla, el legendario cantinero de La Bodeguita del Medio),* colisionan en el interior de un "bar" clandestino. El bar está enquistado como una cápsula en el tejido de un "afuera" no visible, represor y al mismo tiempo displicente, apático.

Este bar se constituye como un típico lugar de resistencia — al igual que en *Manteca*, la obra anterior de Alberto Pedro — lo fue el apartamentico enclaustrado; se reproducen en él todas las imposibilidades del exterior; pero allí,

* Benny Moré y Celia Cruz son nuestros "soneros" mayores. Al triunfo de la Revolución, el primero permaneció en la isla, donde murió prematuramente, en los años 60; la segunda, emigró a los Estados Unidos y llegó a ser una figura de fama internacional. Falleció en 2003 sin haber regresado nunca a Cuba; sus declaraciones políticas le habrían valido un veto permanente de entrada al país. A pesar de esto, en la isla su música se difundía oficiosamente y algunos números eran objeto de culto, como uno de los últimos: "No hay que llorar".

"adentro", se barruntan también deseos incontenibles; un obsesivo *proyecto* de Vida Mejor trata de formularse en términos de una ruptura, pero también como actuación hipersensible a los signos de la *memoria* común, de la persistencia en lo que se es.

Dentro del texto se configura profusamente un nivel que significa lo Real — el campo de las contradicciones no resueltas. En lo Real hay carencias materiales, sensación de deterioro y, sobre todo, ansiedades de cautela extrema y de identidad escindida. ¿Quién o qué, "aquí" o "allá", "adentro" o "afuera", impiden que la Reina y el Bárbaro canten juntos? ¿Quién o qué instalan a los personajes en la angustia?

El juego con el alcohol y el cigarro — artículos racionados —, sitúa la *escasez* (y la ansiedad de *tener*); similar función tienen los zapatos (la gran vedette camina trabajosamente sobre sus viejos tacones torcidos).

El *desgaste* avanza: cada trago de ron empuja al Bárbaro hacia un final que el espectador conoce de antemano (Benny murió de cirrosis hepática); corren rumores sobre la demolición del bar (que finalmente tiene lugar).

El *conflicto de identidad* está significado por el estatuto ambiguo de los personajes y la situación (¿son "locos" o artistas famosos?, ¿fantasean o están "realmente" en peligro?). La condición *clandestina* del bar; el fantástico *disfraz* que lleva la Reina (ingresada "de incógnito" al país); la recurrente porfía entre ambos "artistas" ("*¡Yo sí soy yo, yo sí soy yo!*"); el martilleo lingüístico del *aquí* y el *allá*, del *afuera* y del *adentro* (nosotros "aquí"; el mundo, el "extranjero" — los Estados Unidos —, "allá"; vigilancia y desconfianza "afuera", resistencia con la imaginación "adentro"). Textualmente queda establecida la oscilación extrema de la identidad,

que se expresa como rasgos esquizoides y paranoia, en el nivel del personaje y la psicología.

En esta fundación textual de lo Real y tras los enmascaramientos simbólicos, se hace legible una historicidad candente marcada por carencias, erosión y una conciencia dividida. Alberto Pedro, como Molière, procesa críticamente su contemporaneidad y con urgencia la escribe para sus propios actores. Como directora, posiblemente el principal rasgo de Miriam Lezcano consiste en desencadenar con sus espectáculos una cualidad de energía particularmente vigorosa y popular, y en apelar a la *complicidad* del espectador en el desciframiento de sentidos políticos actualizados.

El Lugar

Es desde este Real que el texto articula su utopía: los vislumbres de un mundo otro en el que lo enajenante y opresivo resultarían neutralizados.

En la primera escena, Varilla (Michaelis Cué), solo en el bar (ilusorio/real), pule meticulosamente la "cristalería". Segundos después irrumpe el Bárbaro (Jorge Cao en el estreno, ahora Bárbaro Marín), cantando. Improvisa pasillos, juega con el sombrero y el bastón... Concluido el "número", hace una reverencia.

"¡Ay, Varilla! ¿Cómo me quedó?" *

Varilla lo cubre de reproches: no hizo la contraseña, no entró por la puerta secreta, etc. El Bárbaro pide perdón, por segunda vez perdón y...

* Alberto Pedro: *Delirio habanero*. Manuscrito, 1994, p. 2. En lo adelante las citas indicarán entre paréntesis el número de la página, según el manuscrito. Posteriormente apareció publicada en Conjunto (La Habana, Casa de las Américas, 199xx, número xx). Las citas indican entre paréntesis el número de la página, según aquel manuscrito.



Muchos resultaron asombrados con la potente y bien afinada voz de Laura de La Uz que interpreta -como Mario Guerra en el caso de Benny Moré- varias canciones grabadas por Celia Cruz. La actriz manejó con excelencia el buen humor, que llegó al clímax durante la escena en que canta y baila el tema dedicado a Isadora Duncan.

Un relevante dramaturgo, uno de los más talentosos directores de escena de nuestros días, y tres actores de primera línea narran la *delirante* e imaginaria historia que transcurre en medio de una noche, en un bar habanero, donde dialogan tres personas que creen y dicen ser el cantinero Varilla, La Reina de La Salsa, y El Bárbaro del Ritmo. Un inteligente rejuego de criterios planteados a través del lenguaje teatral, con el que Alberto Pedro acerca a dos emblemáticas figuras de la historia musical cubana.

Luego de ver varios ensayos y de alguna manera verme felizmente vinculado al proceso de creación de este proyecto, pronostiqué en esta misma página el revuelo del que ahora fui testigo, cuando el público asistente al estreno, la noche del viernes 2 de junio '06 en la céntrica sala teatro Adolfo Llauradó no tuvo reparos en ofrecer aplausos y gritos de bravo durante más de diez minutos, al concluir la función.

“Te he pedido perdón...”

Canta. Se "encuentra" con su canción memorable. Un relámpago hace desaparecer el plano coloquial. Cuando termina el canto...

“¿Cómo me quedó? ¡Ay, Varilla! ¿Cómo me quedó?”

El texto de *Delirio...* está puntuado, a intervalos, por estos *Actos* ("destellos", hiatos que interrumpen la linealidad del relato). Los Actos son *acción real*, y nos trasladan del plano de la representación al del *evento*. Son "brotes locales" de energía, particularmente corpóreos, que textualizan el nivel del Lugar utópico.

La Reina (Zoa Fernández) se resiste a cantar:

“No puedo, Varilla, no puedo cantar. (Canta). No puedo, Varilla, no puedo cantar. [...]

Odio la política. En la vida real lo que quisiera es andar descalza. [...]

Descalza sobre las calles de adoquines y que todo el mundo sepa quién soy.

[...] Ya estoy cansada de andar disfrazada... (Canta). Odio la política.

(Canta).”

"Canta". El texto no acota ninguna intención psicológica. No indica ningún subtexto. El canto de Celia se inscribe — al igual que los "números" del Bárbaro — como una esencial discontinuidad. (Una puesta en escena poco sutil pudiera empeñarse en "resolver" la fractura, en empastar el canto con el plano del relato para "justificarlo"; tal puesta hipotética sería sorda a una lógica de fragmentación inscrita en la significativa parquedad de las acotaciones.)

Una vez más entra el Bárbaro sin hacer la contraseña. Varilla de nuevo lo increpa, desesperado. El Bárbaro no responde, es decir, no interactúa en los términos de un diálogo previsible:

“Cuando yo haga así (Realiza un gesto) hay que parar. Eso de que a última hora se oiga una nota por allá es una chapucería. Lo más importante en una orquesta es cómo empieza y cómo termina. [...] Cuando yo haga así (Repite el gesto), hay que parar Varilla, hay que parar. [...] La música es sagrada, Varilla. Sagrada. (10-11)

Ha producido, de nuevo, un Acto. Reproduciendo los gestos únicos del Benny, a lo largo de la obra el Bárbaro dirigirá una y otra vez su orquesta fabulosa (3, 4, 5, 10, 14, 25, 27, 32).

Si los Actos de la Reina son acabados — instantes estabilizados de creatividad, eventos "resueltos" —, los del Bárbaro son abiertos, exhiben su propio proceso, su artesanía. El Bárbaro desmonta, ante nuestros ojos, su "maravilla".

En *Delirio habanero* estos Actos son los momentos del texto — escrito y espectacular — especialmente focalizados sobre el nivel de la presencia integral del actor. Ellos constituyen la principal estrategia que instala textualmente el "aquí" de la utopía.

El No Lugar

Varilla: Te he dicho muchas veces que por ahora este lugar no existe.

Métetelo en la cabeza. No existe. No puede existir nada más que para nosotros.

El texto oscila entre dos enunciados: existe/no existe, el bar. La lógica de la utopía demanda esta ambigüedad, que constituye al bar — y a los deseos que desde él se proyectan — como un No Lugar.

En el nivel del No Lugar lo utópico se forma como una construcción en los intersticios, como un enigmático paisaje del espíritu que prefigura la reconciliación — tentadora, misteriosa, indemostrable — de los opuestos.

Una de las antinomias que van de la mano en este bar desconcertante es el par *escasez/superabundancia*. Por las rendijas de la existencia menesterosa — espacio en ruinas, colillas de cigarro, ratones, zapatos rotos — circula un torrente de movilidad extrema: luchas en lo Real, Actos, incesantes maniobras e invenciones; una producción — lingüística y espectacular — hiperquinética, hiperenergética, *saturada*, nace desde el interior de la escasez.*

La tendencia a aproximar de manera inquietante los opuestos muestra otra faceta en la siguiente secuencia:

(Aparece la Reina en el fondo, vestida a la usanza de la Celia Cruz de los años cincuenta. Canta Luna sobre Matanzas. Al terminar la canción su imagen desaparece, como en un sueño).

Bárbaro: (Como tratando de explicarse la alucinación que acaba de tener).

Todo va por dentro, las señales [...] Mi cuerpo las recibe, muertos y vivos,

* Esta superabundancia al interior de la extrema carencia recuerda el rasgo que Randy Martin ha atribuido a la producción cultural socialista —según él portadora de una lógica que, a partir de la escasez, genera un “excedente” simbólico. En *Delirio habanero* el discurso utópico parece activar un dispositivo similar. Ver Randy Martin: *Socialist Ensembles: Theatre and State in Cuba and Nicaragua*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1994, p.234

vivos y muertos. [...] Y después todo el día con esa señal. Entonces ya mañana es otra, la señal por dentro [...] y yo y los cinco que vienen conmigo y están aquí por dentro y a distancia [...] ojalá estuviera loco, sí señor, porque todo sería más fácil. (17)

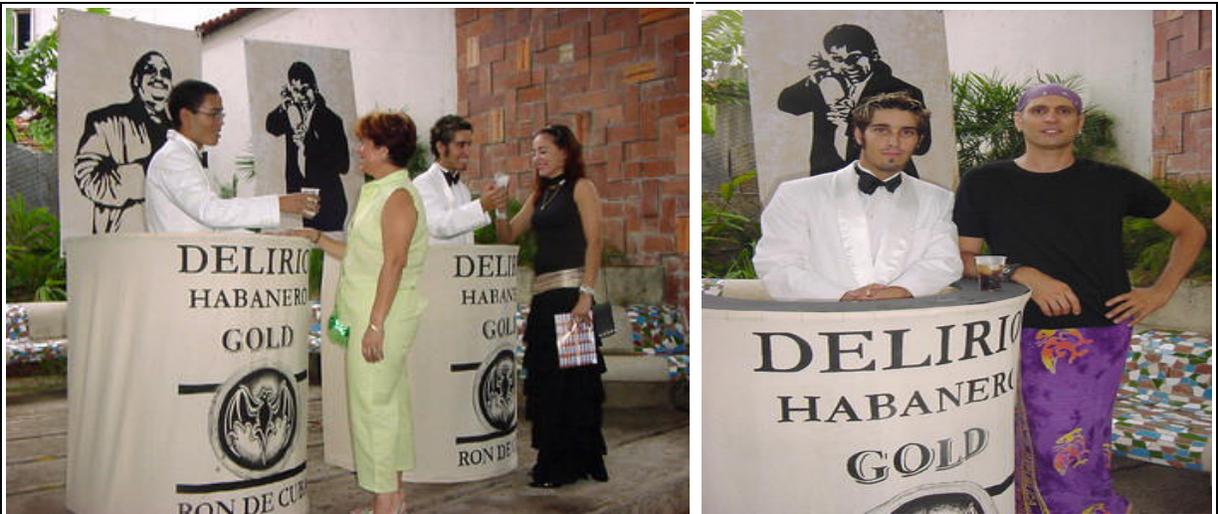
¿Qué es la locura? ¿Dónde termina la muerte? En la luminosa conclusión del Bárbaro ("ojalá estuviera loco, sí señor, porque todo sería más fácil") quedaría sintetizado el vínculo de lo utópico con el enigma, su gestación en zonas fronterizas (*muerte/vida, locura/lucidez...*)

Esta secuencia hace muy visible la actuación de una fuerza dramática que, desde el principio, el texto ha venido insinuando. El Bárbaro recibe extrañas "señales", avisos que se manifiestan "en el cuerpo". La Reina capta "mensajes" y por esa razón entró al país y "vino por agua", guiada por la Virgen de la Caridad. (20)

Bárbaro: ...no van a lograr que mi sangre corra, porque soy vence-batallas. Vence-batallas, Varilla. Hay muchos brujos sueltos detrás de mí. Pero yo tengo plumas de águila y tierra de cementerio y soy un muerto vivo. Y a un muerto vivo no se le puede matar. Yo soy vence-batallas, Varilla. Vence-batallas. Y tengo un pueblo. (6)

En el *leit motiv* "yo soy vence-batallas", soy un "muerto-vivo", que atraviesa la obra de principio a fin (6, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 31, 32), se resume la actuación de una fuerza dramática decisiva en este texto: el "poder secreto".

¿De qué "metafísica" se trata?



Los jardines de La Casona de Línea, donde está ubicada la sala Adolfo Llauradó, permitieron a Raúl Marín realizar un peculiar recibimiento a los invitados al estreno, que contempló a dos cantineros (sus asistentes de dirección Raissel Cruz -a la izquierda con el director artístico- y Yanko Marrero) que ofrecieron tragos -refrescantes y cargaditos de ron- bajo la supuesta marca de igual nombre que el de la obra teatral.

El "poder secreto" — la idea, las palabras y los gestos que lo expresan — trae a un primer plano y le confiere presencia visible a una energía excesiva y comunitaria que es conocimiento extralógico, misterio creador y voz popular profunda. Sólo con esta fuerza compartida, sólo con "poder secreto" (energía plena, no domesticada, pero también tradición) puede el deseo concebir sus fábulas, persistir en la esperanza:

Llegará el día, dice Varilla, "en que quiten de allá afuera toda la basura y los escombros" (3), "y uno pueda tener su negocio" (4).

Llegará el día, dice el Bárbaro, en que el bar abra sus puertas "y entre el pueblo. Un blanco aquí, un chino allí, un negro, un mulato, un jabao, un albino ..."(5)

El día llegará en que al "Varilla's Bar", dice la Reina, "...acudan personas de todas partes del mundo. Franceses, españoles, americanos, suizos, mexicanos, chicanos". (9)

Llegará el día en que La Habana vuelva a ser La Habana, en que vuelva a encenderse con sus bares abiertos, su vida nocturna y esto se va a llenar de músicos, cantantes, toreros, peloteros, bailarines, y de todos los artistas cubanos que andan desperdigados por ahí. (16)

¿Cómo, en ese bar soñado, se encontrarán los horizontes — diversos — de Varilla, la Reina y el Bárbaro? ¿Cómo llegará el bar a ser, al mismo tiempo, exclusivo y democrático, fino y popular, próspero y solidario, público y secreto? ¿En qué bar se reconciliarán la memoria colectiva y los proyectos?

Delirio habanero nos deja a solas con ese enigma.

.....

Si en *Delirio...* resuena con fuerza lo histórico contingente, *Segismundo ex-Marqués*, espectáculo escrito y dirigido por Víctor Varela, desplaza radicalmente la producción de la utopía a una dimensión que parecería querer desconectarse totalmente de nuestra circunstancia cotidiana y concentrarse en la búsqueda espiritual, explorar las "estrategias del alma".

Natse Nagai, abuela paterna de Yukio Mishima — resucitada cada otoño — toma como discípulos a Segismundo (Alexis González), el personaje de *La vida es*

sueño, y al Marqués de Sade (Víctor Varela): un místico y un perverso, ambos en decadencia. Arquetipos, respectivamente, del Espíritu y la Naturaleza como absolutos.

La misión de Natse Nagai (Bárbara Barrientos) es enseñar a ambos una práctica que les permita conquistar la habilidad suprema de juntar sus cuerpos, espalda contra espalda. Habrán encontrado así la "vía del arreglo floral" y accedido a la experiencia liberadora de la *biunidad*.

Conducidos por la maestra, los dos actores deben "vencer" sucesivamente doce posturas individuales para llegar — escénicamente — , en la postura número trece, a producir una suerte de andrógino: Segismundo y Sade — el yin y el yan — "resueltos" en una sola figura. Obstaculizan este camino las tendencias excluyentes de sus respectivos absolutos. ("Yo quiero atacar los Absolutos — dice Varela — , en Cuba no conocemos los términos medios").*

Segismundo ex Marqués
Teatro del obstáculo
Textos y dirección: Víctor Varela



Víctor Varela
y Bárbara Barrientos
(*Segismundo ex Marqués*
y *Aplaudes con una mano*)

Refiere Varela que en cada uno de sus espectáculos él trata de producir "un encuentro con la esperanza". Pero aclara: "Yo trabajo para la utopía del actor. No puedo dedicar mucho tiempo a la utopía de la ficción".

* Las citas de Varela remiten a una conversación que sostuvimos en aquellos días.

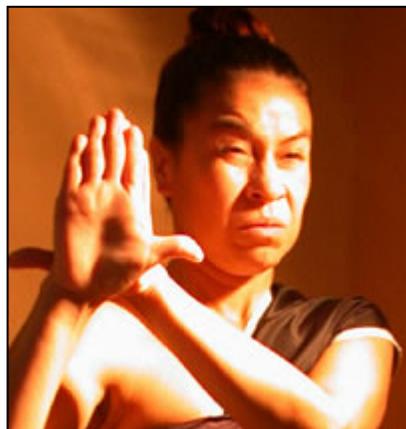
El asunto profundo de cada uno de los espectáculos de este director es la utopía no como *representación* sino como *acción real*, empleo corporal y productividad.

Segismundo ex-Marqués nació de un sentimiento muy preciso: hoy Varela dice que quiere dar al espectador cubano la posibilidad de "descansar". Esto contrasta con la actitud que lo llevó en 1988 — en épocas de relativa bonanza para el país —, a crear su famosa *Cuarta pared*; allí él trataba de que el espectador se enfrentara a su crisis oculta. (Afirmó en aquel entonces: "En Cuba la gente se está muriendo de seguridad".) De nuevo en el espectáculo *Opera ciega* (1992) conformó un radical y memorable espacio de desasosiego. Ahora, cuando la crisis ha pasado a ser un dato obvio, Varela siente que debe ponernos a salvo, crear el espacio de lo que él llama un "descanso" liberador.

Cuando *Delirio...* produce sus Actos, instituye el nivel del Lugar utópico en forma de destellos, de instantes de *presencia* integral que interrumpen una lógica enajenada. *Segismundo ex-Marqués* procede de otra manera. El espectáculo, como totalidad, es un Acto, es decir, un sostenido proceso de construcción del "aquí" de la utopía. Ante nuestros ojos los actores y la dramaturgia conquistan paso a paso su *organicidad*, ganan el terreno de la *acción real*, construyen la coherencia mayor, externa e interna, que los hace más libres.

Al igual que en *Delirio...*, en *Segismundo ex-Marqués* el impulso utópico, en tanto formación de un campo ambiguo y prefiguración (el No Lugar), apela a la estrategia de las contigüidades desconcertantes: tanto en el texto de palabras como en el espectáculo, los valores "tierra" y "cielo", sencillez y trascendencia,

Espíritu y Naturaleza aparecen yuxtapuestos — a menudo con ironía. El proceso escénico, en su conjunto, apuesta a este roce efímero de los contrarios.



La actriz inseparable de Varela

La principal estrategia sobre la escena consiste en hacer oscilar los movimientos del cuerpo y de la conciencia entre dos zonas: una zona en la que Sade y Segismundo consolidan sus "aprendizajes" — visiblemente corpóreos —, y otra en la que contradicen el aprendizaje con "traiciones" — igualmente corpóreas y visibles.

Hay otros ejemplos elocuentes de esta aproximación perturbadora de opuestos: Natse Nagai, la maestra, sin abandonar los gestos de su ultrarriguroso discurso "japonés", cita lo más popular de nuestra música salsera:

Yo soy el coronel
yo soy el general
échale limón *

Segismundo, al finalizar un desesperado parlamento en el que patéticamente defiende su mística (su "símbolo" y su "miedo") (7), escoge un gesto

* Víctor Varela: *Segismundo ex-Marqués*. Inédito, 1994. Aunque este texto no aparece en el guión provisional que poseo, sí forma parte de la puesta en escena. Se trata del estribillo de una conocida "salsa" cubana que había alcanzado por aquellos días extraordinaria popularidad. En lo adelante las citas indican entre paréntesis el número de la página, según el manuscrito.

cándido de suicidio: con dos dedos se aprieta la nariz, para cortarse definitivamente de la brutalidad del mundo.

Tanto *Delirio habanero* como *Segismundo ex-Marqués* producen hacia el final una emergencia hacia la "luz", un "encuentro con la esperanza" (la terminología entre comillas es de Varela). En *Delirio...* el canto final del Bárbaro se impone al fragor de la demolición. En *Segismundo...* los cuerpos logran articularse, al fin, en el "arreglo floral" y Natse Nagai pronuncia una plegaria:

...Una lágrima
en mi manga
se viste
de día apacible
Se lo debo a dos espaldas
y a la práctica
de un arte
por la vida
vivir es un arte (...)
que toque a los hombres
tu luz
y dales la alegría
la alegría
de soñar (16-17)

Esta irradiación de luz no cancela, sin embargo, el registro enigmático que ha teñido la totalidad del discurso. En el espectáculo de Varela, el parlamento que cierra la obra hace del enigma una imagen síntesis :

El niño: Abuela

¿Cómo dice el Koan?

Natse Nagai: Aplaudes

con una mano

niño mío. (17)

Termina el espectáculo.

Quizás la utopía — indemostrable, irrenunciable — tenga esa esencial función, sugieren ambos espectáculos: por una parte, encontrarnos en una libertad inseparable del espacio concreto, del cuerpo y de la acción; al mismo tiempo, entrenarnos en el *enigma*, preservarnos del racionalismo pequeño y arrogante; sugerirnos, a la luz de las carencias de hoy, formas más radicales de estar en el mundo y de intentar su transformación.

SEPTIEMBRE DE 1995

*Cualquier sociedad que tenga la esperanza de perpetuarse,
debe labrar con sus propias manos un pedazo de espacio
y un período de tiempo en los que pueda mirarse
honestamente a sí misma.*

VICTOR TURNER

Una suerte de reajuste tectónico está teniendo lugar en la sociedad cubana. La conmoción remueve enormes capas sedimentadas, algunas de las cuales cristalizaron como formaciones culturales durante el intenso período histórico que se inició en 1959, con el triunfo de la Revolución cubana. El momento más visible de la fractura sobrevino con la desaparición del campo socialista y de la Unión Soviética, entre 1989 y 1991.

La actual fase necesariamente dará paso a la estabilización de un nuevo régimen de convivencia que podría emerger como resultado de una reformulación crítica del socialismo, de su reinención como ejercicio de poder popular real y libertad; o bien, en el otro extremo, resultar de la adecuación — explícita o no, voluntaria o inercial — de nuestra sociedad a la lógica neoliberal predominante en el mundo contemporáneo.

A estas alturas del siglo considerar abierta la primera alternativa merecería de algunos una sonrisa indulgente, a menos que tomemos en cuenta algunas condicionantes de índole cultural.

* Publicado por primera vez en El escándalo de la actuación, La Habana, Ed. Caminos, 1997.

El pueblo cubano, además de poseer una larga tradición de rebeldía y luchas revolucionarias, tiene la experiencia de haber sido, hace poco más de tres décadas, el protagonista de un proceso liberador que transformó radicalmente la vida de toda una nación. Al mismo tiempo, este es un país curioso, en el que solemos admitir con naturalidad que no todo lo real es explicable; sabemos que, junto a la lógica estricta y la razón, actúa por caminos imprevisibles un misterio creador¹ que es fuente de inesperadas relaciones. La cultura cubana, por una y otra causa, tiende a proyectarse hacia un horizonte utópico.

La actual crisis del país encarna en innumerables eventos de la existencia material y cotidiana; impacta, desde luego, la vida espiritual — valores, ética, teorizaciones, universos simbólicos, sensibilidad y percepciones. La intensidad de lo vivido moviliza además una dimensión inconsciente, que infiltra todas las anteriores. Es sobre estos mismos escenarios escindidos que tienen lugar actuaciones — espontáneas u organizadas, íntimas o públicas, teóricas o prácticas, gubernamentales o no — que intentan reconstruir, con diferentes estrategias, el dañado tejido social. Hoy millones de cubanas y cubanos, en un ámbito personal y en cada grupo y sector de población, trata, literalmente, de rehacerse, de identificar o componer una lógica desde la cual vuelva a ser

¹ Abel Prieto: "El humor de Misha: la crisis del "socialismo real" en el chiste político" (mimeografiado, 1995, p. 24). En este ensayo el autor argumenta que existe una dialéctica en el chiste político cubano que apostaría no al fatalismo sino a lo que él llama el "misterio creador". Este tendría la propiedad de transformar la negatividad en una "extraña energía afirmativa" (lo cual coloca al observador de otra cultura ante un "laberinto indescifrable").

posible enunciar con alguna consistencia sus deseos. Como todo drama social ², éste marcará el tránsito hacia una nueva etapa de nuestra historia.

En medio de tal panorama, una modesta institución cubana inició hace un año una experiencia singular: la realización de talleres destinados a promover el aprendizaje de la participación.

El Centro Martin Luther King es una organización de inspiración cristiana y voluntad macroecuménica (propicia el acercamiento entre denominaciones cristianas, y entre estas y religiones afrocubanas u otras y no creyentes). Tiene carácter autónomo, no gubernamental; practica una militancia social de estilo imaginativo y antirretórico. Basa su quehacer cotidiano en el ejercicio de lo participativo y en una acentuada valoración de la espiritualidad ; y se reconoce comprometida con una concepción y una metodología de trabajo conocidas en América Latina con el nombre de Educación Popular.

Esta corriente pedagógica — que hoy en día tiene disímiles vertientes y modalidades — surgió a finales de los años 60 en la América Latina como un instrumento puesto al servicio de las luchas sociales. Su estrategia central consiste en promover, en los sectores oprimidos de la sociedad, mayor conciencia acerca de sí mismos y un ensanchamiento de sus potencialidades como sujetos de los cambios.

² Victor Turner: "Liminality and the Performative Genres", en *Social Dramas and Stage Dramas*, John J. Mac Aloon, editor, Chicago, 198--, pp. 20-25. Turner propone la noción de drama social como categoría de análisis antropológico que expresaría la forma procesual "ruptura-crisis-reparación-resultado" que se da al interior de todo proceso social. El drama social sería "la 'unidad natural' (en términos de naturaleza humana) de la sociedad". "La forma drama social - afirma Turner- es, en realidad, universal, aunque pueda ser elaborada culturalmente de maneras diferentes" (p. 24).

Tal propósito desde su mismo origen llevaba implícita una corrección a las visiones de izquierda tradicionales, que absolutizan el papel tutelar de los partidos respecto a las "masas", subestiman la importancia de la subjetividad en los procesos emancipadores y tienden a producir un divorcio entre los discursos revolucionarios y su encarnación práctica.

En Cuba la Educación Popular comenzó a tener alguna influencia a partir de los años 80. Obviamente, sus formas de aplicación y su propósito operan sobre un campo muy diferente al que se presenta en el resto de la América Latina.

La población cubana tiene un fuerte sentido de pertenencia nacional, incrementado por la conquista de soberanía política que acompañó al socialismo, y relacionado también con una base étnica muy homogénea; su nivel de instrucción es notablemente alto y se beneficia de sistemas de educación y salud gratuitos y estables; nuestra sociedad posee hábitos colectivistas y el paradigma de la justicia social y la igualdad está muy arraigado en la conciencia popular.

Al mismo tiempo, la etapa socialista ha favorecido la interiorización de normas, hábitos y doctrinas que limitan el ejercicio del pensamiento crítico. Tenemos una sociedad fuertemente institucionalizada, pero muchos espacios de participación se han formalizado y las personas sufren la carencia de grupos auténticos de referencia. El estado cubano, omnipresente y paternal, se enfrenta hoy al dilema de que la inserción del país en la economía de mercado — y el creciente proceso de diferenciación social que es su consecuencia — impone una relativización inevitable a sus intervenciones. Si a todo esto agregamos nuestra íntima tendencia cultural a convivir con otra lógica (no racional, no

determinista), podríamos quizás convenir en que la nuestra es una sociedad especialmente compleja, pero no mal dotada para problematizar con originalidad sus actuaciones.

De modo tal que los talleres de Educación Popular a los que me referiré presentan varias especificidades: en primer lugar, comparten una radicalidad latinoamericana anti-capitalista, sustentada en las razones primarias de supervivencia de sectores mayoritarios. Asimismo, testimonian sobre rasgos de la identidad cubana, incluidos las riquezas y carencias que se incorporaron a nuestra cultura en el curso de una *sui generis* experiencia como país socialista. Expresan, por último, las ansiedades de una comunidad nacional muy cohesionada, pero sometida en el día de hoy a los efectos de una aguda desestabilización.

Los promotores de esta experiencia corroboran su compromiso con los enfoques básicos de la Educación Popular, cuando afirman que el objetivo principal del programa es: "capacitar intensivamente a personas que tengan incidencia en diferentes espacios del trabajo popular, a fin de que puedan contribuir a dinamizar estos espacios y generar en ellos una mayor participación"³. Pero al mismo tiempo enfatizan su voluntad de adaptar el proyecto a las particularidades cubanas y preservar su carácter de laboratorio.

³ Notas tomadas en el primer Taller, abril de 1995.

Han declarado expresamente que no quieren copiar otras experiencias latinoamericanas sino cubanizar la Educación Popular.⁴

El programa abre su convocatoria a organizaciones sociales, proyectos comunitarios locales, comunidades eclesiales, centros docentes y de investigación en todo el país, y selecciona a sus participantes entre personas insertadas de modo muy diverso en espacios de transformación comunitaria o grupal e interesadas en capacitarse mejor para esta labor.

La *participación* es el eje — temático y práctico — que atraviesa todo el aprendizaje. Algunos contenidos clásicos de la Educación Popular han pasado a un segundo plano, mientras que se acentúan otros, o se incorporan enfoques nuevos especialmente cercanos a las demandas del contexto cubano. Desde el prisma de la concepción participativa, estos talleres profundizan en problemáticas tales como la comunicación, la dinámica grupal, el diagnóstico, el diseño de acciones comunitarias y la conducción democrática.

En torno a cada uno de estos temas los talleres movilizan un conjunto de dispositivos de tipo cognoscitivo — análisis de los conceptos, discusión de textos, debates, intercambios con conferencistas invitados que permiten el enfoque multidisciplinario, etc. Sin embargo, el énfasis del aprendizaje está puesto en el procesamiento práctico y vivencial de esos “contenidos”. Este rasgo hace de estos talleres un ejercicio poco común, donde el nivel existencial, afectivo y espiritual, aparece imbricado

⁴ Esther Pérez: Entrevista en Boletín Caminos. La Habana, Centro Martin Luther King, Editorial Caminos, 1996, número 13, p. 3.

con el aspecto cognoscitivo del aprendizaje y resulta inseparable de él. Como diría el teatrista y psicoanalista argentino Eduardo Pavlovski, aquí lo nuevo pasa no sólo por la inteligencia sino "por el cuerpo".⁵

Un taller de iniciación consiste en una secuencia compuesta por tres "actos". Los "actos" — es mi terminología — son períodos intensos de una semana de duración durante los cuales educadores y educandos conviven en la sede del CMLK. Estos momentos de alta concentración están separados por intervalos de aproximadamente dos meses en los cuales los 30-40 talleristas regresan a sus lugares de origen para tratar de aplicar a la práctica institucional — y a la vida — algo de lo aprendido. Cada ciclo completo abarca de seis a ocho meses. En la actualidad funcionan paralelamente tres de estos talleres — unas ciento veinte personas en total⁶

En abril de 1995 fui invitada en mi condición de teatróloga a observar el "estreno" del programa... y durante un año he seguido acompañándolos.

Desde el primer día me impactaron algunos rasgos de aquella original reunión de cubanas y cubanos:

- intensidad
- variedad de ritmos

⁵ Eduardo Pavlovski: *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Ed. Babilonia, 1994. En su libro el autor propone, en lo esencial, lo que él llama una "ética del acto". Refiriéndose al evento de resistencia contra la dictadura que fue Teatro Abierto, dice Pavlovski: "fue un acto de enunciación ética. Se puso el cuerpo" (pp. 128-129). Al comentar su espectáculo *Rojos globos rojos*, de 1994, comenta que el gran tema allí sería: seguir teniendo utopías pero a partir de las derrotas existenciales, no a partir de grandes lenguajes y discursos sino a través de las vivencias corporales. De una ética del cuerpo. (p. 137).

⁶ Los egresados del primer Taller -realizado entre abril y noviembre de 1995- volverán a reunirse en mayo de 1996 para examinar las transformaciones que en sus prácticas cada persona haya logrado introducir a partir del aprendizaje iniciado.

- transformación del espacio
- atmósfera de juego
- espejeo de identidades
- construcción de mundos de ficción
- procesos de recomposición de autoridad

Al concluir la primera semana, algunas consideraciones preliminares parecían ineludibles:

- aquel era un espacio de producción, no de consumo o reproducción (a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de los procesos pedagógicos tradicionales)
- el taller poseía "lógica dramática", generaba sistemas de acciones: en una línea "aristotélica" producía progresión, clímax, catarsis, apaciguamientos; en su línea "brechtiana" o post-brechtiana, movía discontinuidades, distanciamientos, caída de la cuarta pared, desmontajes, estructuras abiertas e indeterministas
- la actividad del taller objetivaba, "ponía afuera", en términos sensibles, ansiedades y deseos profundos compartidos por el grupo.
- como conjunto, la experiencia parecía transcurrir en una dimensión que no era la de la vida cotidiana.
- el producto resultante era un evento híbrido que, a mi modo de ver, rebasaba con mucho la estricta didáctica

Optar por la acción

Mañana del primer día. Decenas de desconocidos ocupamos sillas dispuestas en forma de círculo en un salón. Tras unas breves palabras de bienvenida, la conductora nos pide ponernos de pie y movernos todo el tiempo por el espacio, imaginando que estamos sobre la agitada cubierta de un barco a punto de zozobrar. Ella es el capitán de la nave, tiene pocos botes de salvamento, y debe decidir a qué grupo de viajeros le dará prioridad... ¡A la izquierda los hombres y a la derecha las mujeres! El capitán cuenta y alguien anota las cifras en una pancarta. Hay demasiadas mujeres, no nos sirve. De nuevo deambular por la cubierta... ¡A la derecha los de más de treinta y cinco años y a la izquierda los de menos!... los casados y los solteros, los que trabajan en iglesias y los que no..., etc., etc. Decenas de cuerpos se desplazan sobre un mismo espacio intentando responder a la pregunta ¿quiénes somos?

Al final, la pancarta (conocida aquí como papelógrafo) exhibe un conjunto de cifras significativas: hay más mujeres que hombres; predominan los adultos jóvenes; unas seis personas — número relativamente alto para Cuba — se definen por su trabajo en iglesias; un tercio de los enrolados procede de provincias; la gran mayoría tiene hijos, etc. Somos treinta personas.

Hemos in-corporado nuestra propia descripción. Al chocar unos con otros venciendo a medias la timidez, al superar la resistencia al movimiento físico y al juego, producimos el cuadro de nosotros mismos. Realizamos, con nuestra presencia, un acto vivo de autoenunciación. Esta primera salida masiva a escena

comienza a constituirnos como grupo. Nos permite vislumbrar, además, que el aprendizaje transcurrirá por un camino diferente al usual.

Esa misma tarde...

La conductora anuncia la llegada de un profesor invitado que disertará sobre el tema "Educación Popular. Un método participativo". Los talleristas se numeran de a dos. Los "unos", asistirán como alumnos a la clase. Los "dos", serán observadores. Los alumnos colocan sus sillas en posición frontal, mientras que los observadores se distribuyen alrededor de ellos en herradura. Una computadora mira hacia el auditorio. El profesor entra, enciende la máquina y avanza hacia el macizo atril, colocado al centro del salón por un auxiliar. Por la pantalla comienza a correr el mismo texto que él, con potente voz, pronuncia. Habla durante veinte minutos. Los alumnos toman notas con visible esfuerzo, tratando de seguir alternadamente al profesor y a la computadora. Uno cabecea; otra reclina la cabeza. Concluida la disertación el profesor mira el reloj.— "Estamos en tiempo. ¿Alguna pregunta?" No hay preguntas.

Alumnos y observadores forman dos círculos concéntricos que se miran el uno al otro. Cada cual debe intercambiar opiniones sobre la conferencia con la pareja que queda frente a él/ella. A una señal de la conductora, el círculo de adentro se desplaza una silla a la izquierda y la discusión — que va subiendo de volumen — se retoma con una nueva pareja. Tras seis o siete cambios de pareja — y en medio ya de un ruido atronador — termina el cuchicheo rotativo. Las sillas vuelven a la posición circular inicial y se abre el plenario. Rápidamente se forma

un consenso: el profesor es muy profesional, pero resultó mecánico y autoritario; en contradicción con el tema que estaba exponiendo, no logró promover ni comunicación ni participación; permaneció ciego a las señales no verbales de inquietud y desconcierto que el grupo emitía.

Los más crédulos hemos tardado en comprender la trampa: con admirable verosimilitud, el supuesto profesor estuvo todo el tiempo representando para nosotros una práctica errónea (en la vida real él es un profesor universitario).

La conductora desarrolla una explicación ante el plenario. De repente, irrumpe en el salón una persona ajena al grupo que atraviesa con aplomo todo el espacio; se detiene frente a una sorprendida tallerista y, con ademán enfático, le entrega una flor. Cumplido su objetivo, el "alien" da media vuelta y se retira, seguido de un aplauso.

Aquí la ruptura en la cadena discursiva (irrupción del juego en lo "serio") surgió "fuera de libreto". El taller se mueve simultáneamente en dos "pistas" y, en este caso, la construcción lúdica pasó de lleno a manos de los talleristas: Juegan a enviar/recibir señales anónimas a/de un Amigo Secreto. Vivimos bajo el fuego cruzado de mensajes insólitos, cuyos autores verdaderos sólo revelarán su identidad el último día. (El cómplice que irrumpió en escena era un trabajador del Centro.)

La Comisión de Embullo⁷ nos pide vestirnos elegantes para la sesión nocturna.

⁷ La palabra embullo es un cubanismo difícil de traducir. Es entusiasmo un tanto efervescente, efímero, pero de efectos en algunos casos arrolladores.

Esa noche bajamos a comer pero el comedor no está. Se esfumaron nuestras largas mesas escolares y no quedan rastros de Rolando -nuestro imprescindible anfitrión-. En su lugar, nos recibe un restaurante de "nivel": luz tamizada, mesas pequeñas diseminadas con gracia por el salón, mantelería y servicio dispuestos con una etiqueta impecable. El capitán, de guayabera azul, nos conduce por parejas -rápidamente formamos parejas- a nuestra mesa "reservada". Solícitas, las camareras espían nuestros deseos. Se deslizan entre las mesas, deleitadas en complacernos. (Guayaberas blancas, faldas muy cortas.) El familiar estilo barroco de sus peinados insinúa la influencia de alguna apresurada escuela de hotelería. Ameniza un trío tradicional que canta boleros a petición. Servido el postre criollo, el capitán y sus acólitas -desde luego, figuras descollantes de la Comisión de Embullo- desaparecen un instante para entrar enseguida escoltando al cocinero -real- y a sus auxiliares. Toman asiento en la mesa central nuestros anfitriones: unos, radiantes todavía en la fantasía del disfraz; los otros, al natural, sudorosos y sonrientes. El trío les canta.

Decenas de episodios análogos a los descritos tienen lugar durante nuestras convivencias. ¿Cuál es el elemento común a estos comportamientos? Por lo pronto, sugiero su parentesco con el juego y el teatro.

El estudioso norteamericano Erwin Goffman define el concepto de performance como:

Toda la actividad de un individuo que ocurra durante un período de tiempo marcado por su presencia continua frente a un conjunto

*particular de observadores y que tenga algún efecto sobre estos observadores.*⁸

En otro trabajo, Goffman ha restringido aún más la noción y precisa que una performance debe ser, además:

*algo creativo, realizado, acabado y que trascienda el curso ordinario de los acontecimientos.*⁹

Todas las actuaciones descritas más arriba, además de movilizar la actividad sostenida y visible de personas ante observadores, están construidas sobre el soporte de un relato dramático (de alguna historia nuclear que implica conflicto); operan como un sistema estructurado de interacciones (gestuales, visuales, sonoras, rítmicas, verbales); no cumplen una función utilitaria pura, y todas son simbolizantes para el código cultural del grupo implicado.

Acotadas así las definiciones iniciales de Goffman, creo que nada nos impediría atribuir a nuestras cuatro escenas una cualidad performativa.

Existe una distinción filosófica clásica entre conducta y acción que puede resultarnos aquí de utilidad. Conducta sería la actividad automatizada, reproductiva, que implica obediencia a la norma, mientras que acción designa actividad autoconsciente, atípica, capaz de autonomía y curso propio, creativa. La performance ha sido definida como "cultura en acción".¹⁰

⁸ Erwin Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, 1959, p. 22; apud John J. Mac Aloon, op. cit., p. 6.

⁹ Erwin Goffman: *Frame Analysis*, Nueva York, 1974, p. 124; apud John J. Mac Aloon, op. cit., p. 6.

¹⁰ J. J. Mac Aloon, op. cit., p. 8.

Cuando la comunidad utiliza la acción como la materia prima a partir de la cual elabora modelos simbólicos de sí misma y de sus proyectos, lo que resulta es una performance. Cuando, sobre el soporte de algún mythos compartido, el grupo inscribe su presencia viva sobre el espacio, entrelazando rítmicamente voz, cuerpo, objetos, imágenes visuales y sonoras, para procesar simbólicamente su saber, sus creencias, sus tensiones, sus deseos y utopías, estamos en el dominio de lo performativo. Los rituales y el teatro, pero también otras muchas prácticas (sociales, políticas, económicas, artísticas y religiosas) son los escenarios donde estas elaboraciones culturales -constituidas alrededor de la acción- se despliegan.

Toda acción implica una esencial puesta en contacto del bios y el siquismo. Lo performativo se constituye pues como una relación esencialmente integradora de la "mente" y el "cuerpo" social y personal y cumple una función de puente entre dominios usualmente divorciados: pensamiento y acto, razón y afecto, discurso y evento.

De modo análogo los talleres que ahora analizamos, al imbricar lo intelectual y lo afectivo, la conciencia y la experiencia, el texto y la energía, incorporan a su estructura más profunda una opción por la acción. Quien opta por la acción, desde luego, corre riesgos. No es posible predecir con exactitud adónde puede conducir una cadena viva, orgánica, de interacciones en un proceso humano (así como no es posible predecir el comportamiento de la micropartícula en el átomo). Los conductores y el grupo deben aprender a maniobrar en este torrente, conscientes de que puede arrastrarlos. El diseño de

los talleres, cuidadosamente concebido para cada ocasión, cumple en este sentido una delicada función dual -análoga a la de una partitura dramática-: crea el marco ordenador, la pauta que contiene el proceso y, simultáneamente, estimula el curso no previsible, la improvisación, la actuación libre, en sentido profundo.

Una señal clave de este compromiso con lo activo y generativo es el papel que en los talleres -primero intuitivamente, ahora de manera más intencionada- desempeñan el juego y la relación con el cuerpo.

Richard Schechner ha argumentado ampliamente¹¹ cómo la disposición de juego (playing) pareciera estar en la base, no ya de todo evento performativo, sino de toda proyección creativa del ser humano. La participación -como estos talleres la conciben- supone una actitud creativa, una potenciación del sujeto que le permita abrirse a asociaciones no previstas y a órdenes de pensamiento y actuación inéditos; el juego, al interrumpir la lógica de nuestros referentes seguros, contribuye a liberar la participación.

Aunque los talleres emplean un amplio repertorio de juegos formales con fines diversos (integrar al grupo, desinhibir, movilizar energía, concentrar la atención, neutralizar tensiones, superar el cansancio, propiciar el afecto y la creatividad, extender los códigos de comunicación; reconocer el cuerpo), lo fundamental aquí no sería tanto la aplicación de determinadas "técnicas de animación" en tanto herramienta exterior, sino la concepción total y los recursos

¹¹ Richard Schechner: *The Future of Ritual*, Routledge Ed., Londres-Nueva York, 1993, p. 24-44.

multifacéticos que permiten instalar a la totalidad del proceso en un clima lúdico. Los conductores, desde el propio diseño, prestan atención a la combinación de ritmos, espacios, formatos e intenciones diversas al interior de una misma secuencia de trabajo; al empleo del humor y la sorpresa; a los cambios de roles y a la intersección de niveles múltiples de proyección de subjetividad.

Sin duda este empleo ampliado de lo lúdico plantea riesgos. Jugar es un principio ambiguo que, al des-centrarnos, propicia el comportamiento creativo (opuesto a la conducta); pero que también puede caotizar estérilmente una actuación o desencadenar impulsos destructivos (ha ocurrido, por ejemplo, con el juego del Amigo Secreto). Sin embargo, una opción consecuente por la acción y lo participativo no puede permitirse escamotear al individuo y al grupo el reconocimiento de un cierto indeterminismo primordial y de la coexistencia, a su interior, de tensiones irreductibles (vida/muerte, creatividad/destrucción, amor/odio, equilibrio/desorden, consistencia/precariedad). Tal ambigüedad constitutiva del sujeto encierra un potencial de productividad usualmente desestimado por las reducciones maniqueas o el paternalismo que tanto han limitado a las izquierdas tradicionales.

Algo similar ocurre en cuanto al manejo de la relación con el cuerpo. La práctica de los talleres ha hecho visible la necesidad de contribuir a desmontar el dualismo cuerpo/mente que enajena al sujeto la dignidad de su dimensión física. El cuerpo nos ha sido secuestrado por sucesivas operaciones culturales de dominación. La degradación de lo físico -la oposición del alma "elevada y

luminosa" al cuerpo "bajo y oscuro"- esconde una estrategia de dominación que bloquea y empobrece la experiencia de lo participativo. Enajenarnos el cuerpo nos fragmenta como sujetos y rebaja nuestra autoestima, nos corta de una fuente de protagonismo social -muy concreta por demás- que no por gusto alarma a todas las dominaciones¹².

En este sentido el trabajo en los talleres es sólo incipiente. Dentro de la perspectiva de la cubanización, se ha tratado de identificar algunas maneras cubanas particulares en que opera la censura del cuerpo. A los cubanos se nos suele identificar por la exuberancia gestual, por el desenfado con el que tocamos al interlocutor en una conversación, por la gracia innegable de nuestro pueblo para el baile. Pero a despecho de esta colorida cultura cubana del cuerpo que funciona en un determinado nivel, no son pocas las inhibiciones que manifestamos en el empleo corporal cotidiano. En el contacto físico para la expresión del afecto, por ejemplo, los cubanos rara vez besamos directamente el rostro del amigo, sino que rozamos las mejillas de una manera curiosamente elusiva.

Otra señal de inhibición aparece al abrazarnos entre amigos. Sobre todo si la pareja es mixta, del torso hacia abajo los cuerpos se separan escrupulosamente. Este "ángulo de protección" es el tributo que paga a la censura del cuerpo una

¹² Magaly Muguercia: "Performance y Educación Popular", en *El escándalo de la actuación*. La Habana, Centro Martin Luther King, Editorial Caminos, 1997. En este artículo he tratado los temas del cuerpo, el juego y la ritualidad y la posible incidencia de estos aspectos sobre la EP. En particular, en cuanto al enfoque sobre el cuerpo, sigo básicamente -en aquel trabajo y aquí- las tesis de Randy Martin en su libro *Performance as Political Act. The Embodied Self*, New York, Bergin and Garvey Pub., 1990.

cultura muy erótica, pero quizás un tanto obsesionada con la genitalidad. Los talleres generan un clima particularmente emocional y comunicativo que propicia el movimiento, la proximidad, el contacto de las manos, el abrazo. Pero incluso en situaciones especialmente favorables para la desinhibición -un juego, una fiesta de disfraces, una efusión de afecto en el grupo- cierta barrera persiste.

Actualmente se ensayan algunos ejercicios simples como el de "saludarse con todo el cuerpo" (con los tobillos, con las rodillas, con la espalda, etc.) El propósito es ayudar a vencer gradualmente esta resistencia, sin violentar normas culturales muy arraigadas.

Es frecuente que los talleristas refieran como una de sus principales ansiedades durante el proceso de aprendizaje el miedo escénico. En su autopercepción, el tallerista se apropia de un término que procede del teatro y de manera inconsciente se análoga a sí mismo con un actor; el préstamo lingüístico nos envía una reveladora señal: quizás el desafío capital que esta experiencia pedagógica lanza a sus participantes sea el de "salir a escena", el de optar por la acción -aquí, ahora, completos en lo que somos-¹³.

Galería de espejos

Si el ejercicio de los botes suministra un retrato vivo del grupo, a nivel de coordenadas sociológicas y cartografía, la "clase" apócrifa es también una suerte de retrato, construido a la manera de un complicado sistema de espejos: Todo

¹³ Randy Martin, op. cit., p. 1.

profesor, frente al alumno, se comporta como actor. Nuestro "profesor", por lo tanto, estaba representando la representación. Los talleristas y los observadores, por su parte, interpretaban, sin saberlo, los personajes de una dramaturgia previamente establecida. La conductora y sus cómplices, además de simular inocencia, observaban; lo cual los convirtió en los privilegiados actores-espectadores de una escena de teatro, dentro del teatro, dentro del teatro.

En el restaurante se cruzaban múltiples proyecciones de nosotros mismos: amables e imperfectos; deseosos de vivir mejor en lo espiritual y en lo material; irónicos, sin excluir un toque de solemnidad.

Al inicio de cada semana el grupo penetra en una inquietante galería de espejos de la cual emergerá no poco sacudido seis días después. Como si un caleidoscopio jugara con las partículas de nuestra identidad personal y grupal, en la galería de espejos danzan y se recombinan imágenes directas, invertidas, superpuestas, amplificadas, fragmentadas, externas o superficiales, iluminadas o brumosas de nosotros mismos. Un taller nos asoma a nuestra íntima y esencial pluralidad.

Con frecuencia los conductores piden a los sub-grupos (7-10 personas) que resuman sus debates no con un discurso verbal sino por medio de un "sociodrama", una "dramatización" o -también suele decirse- "de alguna manera creativa".

Si la discusión ha lanzado una mirada crítica sobre nuestras prácticas cotidianas, el salón pronto se convierte en un ameno escenario habitado por conocidos personajes: el burócrata incapaz de pensar con su propia cabeza; los "expertos" que deciden por la comunidad sin enterarse de lo que ésta realmente

desea; maestros, pastores y médicos; profesionales, obreros y dirigentes; padres, abuelos y cónyuges autoritarios, cerrados al diálogo; personajes dogmáticos, manipuladores, paternalistas, apáticos o esnobs pueblan la escena. El héroe positivo como tal -enérgico, seguro de sí, audaz y arrollador- no aparece; sí abunda el "diferente", que forcejea inseguro contra la inercia; el renovador inexperto, expuesto a la incomprensión. Cuando "la población" aparece como personaje colectivo, es vital y tiene humor, pero emite un discurso verbal y gestual eminentemente desarticulado, que no "cuaja"; de su dinámica nunca emana con claridad un líder.

Este tipo de dramatizaciones que el taller propicia se acerca al formato "teatro", en tanto muestra situaciones dialogadas, con personajes claramente divididos en dos bandos en torno a un conflicto. Se trataría de un "teatro" realista-costumbrista, cercano a los modelos televisivos.

Pero no es esta la única variante de lo teatral con que nos manejamos en un taller.

Cuando en el diseño se prevé, no la crítica de las prácticas cotidianas sino la evocación de ideales, de valores y deseos profundos compartidos por el grupo, espontáneamente las dramatizaciones abandonan el registro realista y se desplazan al terreno de las analogías.

Una cocinera de impecable gorro blanco revuelve en una gran olla los ingredientes imprescindibles para hacer... un buen educador popular. Como en las cocinas cubanas escasean los productos (aquí cualidades morales), el grupo coopera con el chef, capturando los ingredientes con

un juego de la imaginación (la pista la ofrecen algunas canciones populares). Una vez conseguido el ingrediente (identificado el componente moral) los talleristas lo lanzan felices dentro de la gran olla en la que se cocina... una utopía.

Aquí la mimesis (la imitación o representación del referente real) emplea el recurso de la alegoría. La performance sigue siendo de formato teatral pero deja de aludir de manera directa a la realidad para representarla en forma oblicua, mediante un equivalente (transformar la vida= cocinar un guiso exquisito).

Otro ejemplo:

En el salón desnudo se extienden dos filas de sillas vacías y espaciadas. Sobre ellas, cartones gruesos y rudimentarios en los que aparecen inscritas algunas palabras: dogmatismo, apatía, desigualdad, consumo, rutina, autoritarismo, etc. Se escucha en grabación la canción Historia de las sillas, de Silvio Rodríguez. Entra al salón un grupo lento, exhausto, que recorre en procesión el espacio, bordeando las sillas tentadoras, que lo invitan al descanso. Algunos finalmente desisten y se sientan. Pero otros resisten: brindando su cuerpo como apoyo, poco a poco logran rescatar del reposo letal a sus compañeros. Reconstruido, el grupo reanuda su marcha dolorosa y lenta. La banda sonora continúa; el salón se oscurece y, contra un muro, aparece proyectada muy grande la imagen de nuestro planeta, abarcado por una mano sobre cuyos dedos

hay figuras diminutas -flores, libros, animales...-. El taller en pleno se pone de pie y ovaciona. Todos invaden el espacio de la representación. Abrazos, ojos brillantes.

Ambas dramatizaciones -una del primer taller, en abril de 1995, la otra un año después, en abril del 96- provienen del debate de dos textos breves (Brecht y Monseñor Pedro de Casaldáliga)¹⁴. Los pequeños grupos debían decidir cuáles serían, en su ideal, las cualidades de un educador popular y exponerlo "de alguna manera creativa". Han tenido una hora para el debate y la preparación.

He presenciado decenas y decenas de estas escenas en los siete "actos" (unos cuarenta días de convivencia) en los que he participado. Realista o analógico, por simbolización o por alegoría, el taller produce teatro. Las escenas más realistas preservan la "cuarta pared" (el público permanece en sus asientos como espectador). Las alegóricas, casi invariablemente, provocan una participación directa; los espectadores invaden el espacio escénico, se entremezclan con los actores y acaban por producir una performance colectiva. Cada vez que ocurre esta caída de la cuarta pared, el grupo accede a una perturbadora zona fronteriza en la que ficción y vida real se confunden.

Al imitar lo real mediante una actuación el tallerista se desdobra, estimulado -diría Stanislavski- por un "sí mágico" (actúa "como si" las circunstancias imaginadas fueran reales). La movilización de su presencia integral -cognoscitiva y afectiva, mental y corporal- trae a la superficie lo

¹⁴ Bertolt Brecht: "El hombre ideal de tiempos pasados"; Mons. Pedro de Casaldáliga: "Los rasgos del hombre nuevo".

invisible; afloran zonas profundas de la memoria afectiva y sensorial , niveles inconscientes o sólo a medias concientizados. Para sorpresa del grupo que actúa, la descodificación de los espectadores atribuye muchas veces a la dramatización significados e implicaciones que no estaban en la intención consciente de sus realizadores. No fueron concientizadas pero, no obstante, se ven.

Tampoco en los espejos de esta galería se refracta siempre el "núcleo duro" de una identidad; más bien el secreto de los espejos consiste en develarnos la pluralidad que somos, la relatividad de los términos opuestos (así el "fuerte" de la vida se sienta en la silla y es el "débil" quien viene en su auxilio).

Recuerdo a un compañero que representó en uno de los talleres la conocida estampa de un delegado del Poder Popular -especie de alcalde del barrio en Cuba- quien, en una Asamblea de Rendición de Cuentas, manipula demagógicamente a sus electores. Había una especial brillantez en su representación que deleitó a los espectadores. Más tarde me contó que durante muchos años él había sido delegado -ya no lo era-; y que fue esa la experiencia de entrega y realización más plena de su vida. Él fue un buen delegado; pero lo que exhibió con impresionante verdad ante nosotros era, paradójicamente, el envés de un momento sagrado de su biografía.

Como tallerista me he inventado -o el grupo me ha asignado- roles de burócrata insensible, de fan de la ritualidad, de niña precoz, de enferma imaginaria, de testigo tendencioso de la defensa, de despiadado fiscal y de humillada sirvienta indígena. La aventura de la actuación me ha trasladado invariablemente a una enigmática zona, donde mis usuales rechazos y

atracciones se entremezclan o invierten su relación. (Es una constante durante estas convivencias que los participantes refieran tener sueños muy vívidos - muchas veces después de meses o años sin soñar-).

Victor Turner ha señalado cómo los períodos de incerteza suelen desencadenar un dispositivo de autorreflexividad en los grupos humanos¹⁵. Insatisfecha de su existencia real, la comunidad elabora, muchas veces a través de lo performativo -rituales, teatro, juegos, ceremonias públicas o íntimas- reflejos de sí misma en los que objetiva su ruptura interior, la tensión entre "dos bandos" enfrentados y la tendencia de cambio.

Nuestros talleres, realizados con pasión y compromiso en la Cuba de hoy, funcionan también como ese irresistible espacio de autorreflexividad en el que diversas cosmovisiones, sectores y generaciones, profesiones y personalidades heterogéneas, se someten a la inquietante interrogación de los espejos.

En las ciencias exactas tiene aplicación un teorema según el cual es imposible comprobar con verdad un sistema lógico de símbolos, bajo determinadas circunstancias, si no se recurre a un metalenguaje que permita pensar ese sistema en términos que no se deriven de él mismo¹⁶.

El metalenguaje que nuestros talleres privilegian parece ser la performance. Emigrar hacia los códigos de la acción le permite al grupo manejar y objetivar, en actitud productiva, no reproductiva, y con un alto componente de

¹⁵ Victor Turner: op. cit., pp. 25-40.

¹⁶ Ibid., p. 26.

autonomía, preguntas cruciales referidas al sistema de origen (la realidad real y sus discursos).

El espacio encantado

Durante veinticuatro horas -en parejas o en pequeños grupos- hemos leído, interrogándolos desde nuestro presente, textos de Paulo Freire, Gramsci, Marx, la Biblia, Pablo González Casanova y Fernando Martínez Heredia. La conducción ha pedido encontrar algún hilo común entre esta heterogeneidad de discursos. La discusión en plenario se extiende hasta muy avanzada la tarde.

Esa noche, muy cansados, nos reunimos en el salón de jugar. El programa es de canciones (Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, Teresa Parodi).

Hasta aquí el taller había apuntado principalmente hacia los aspectos negativos en nuestras prácticas. Esta noche, con ayuda del arte, se produce una inflexión que pone bajo el foco nuestro ideal, el camino libre y difícil de la utopía, con su vuelo y sus inquietantes paradojas.

El que tenga una canción tendrá tormentas

el que tenga compañía soledad

el que siga buen camino tendrá sillas

peligrosas que lo inviten a parar

Pero vale la canción buena tormenta

y la compañía vale soledad...

Escuchamos las grabaciones y tomamos té, sentados en un círculo, algunos en el suelo. Terminada la audición, los conductores piden al grupo sus impresiones -reacciones espontáneas, no análisis-. Tras algunas intervenciones breves, nos reparten hojas y nos invitan a escribir en ellas tres cualidades que quisiéramos tener y en quién las vemos encarnadas. Pasados unos minutos aquellos que lo desean comparten con el grupo lo que escribieron.

El tono es íntimo. Comienza la palabra a inscribir en el espacio común valores sagrados, paradigmas: la humildad, la valentía de Jesús de Nazaret; el compromiso del Che -y su sonrisa-; la capacidad para comprender de la madre, del esposo; la eticidad del padre; la inteligencia de un amigo, la pureza de otro; el optimismo de Fidel, la serenidad amorosa de Frei Betto, la locura de Silvio; la calidez, la benevolencia, el misterio, la alegría, la firmeza de personas que están allí presentes... Algunos no pueden leer. Nos acercamos a abrazarlos. Hasta la madrugada en los rincones del Centro, en las habitaciones, continúa el gesto fraterno, la reflexión, las confesiones a media voz.

Han pasado dos meses de separación y comienza el segundo "acto". Según lo acordado, cada tallerista trajo algún texto breve que, en su criterio, guarda relación con lo aprendido. Sobre una mesa se acumulan fragmentos de ensayos y documentos históricos (La historia me absolverá, El hombre y el socialismo en Cuba), pasajes de la Biblia, Bertolt Brecht, poemas, etc.

El grupo ha decidido terminar esta semana con una "fiesta de niños"; la conductora sugiere incorporar "de alguna manera" los textos a la fiesta.

Llegan los niños al salón de jugar, vestidos con esmero para la ocasión (!!!). Un espantapájaros y una muñeca nos reciben para conducirnos a un viaje de aventuras. El piano recuerda algunos juegos de la infancia, melodías olvidadas. "Hembras" y "varones" giran en ronda, se disputan las sillas o cumplen castigos. En algún momento de este viaje, el espantapájaros pide a los niños que, por parejas, escojan un texto de encima de la mesa y se lo "cuenten" a los demás. Concentrados en su papel, los niños actúan. La fantasía, el delicado humor y la sinceridad logran convertir el concepto, la palabra abstracta, en transparentes verdades. Terminadas las representaciones, el espantapájaros y la muñeca siguen viaje con su tropa infantil hacia nuevas peripecias. Mucho después, formando un tren veloz y sudoroso que zigzaguea como una gran serpiente, los niños abandonan la sala de jugar.

Esa madrugada, una compañera de las más calladas recuerda a su madre y a su infancia campesina. A la mañana siguiente lee en el plenario un poema - hecho de mano maestra- que nos conmueve.

Esta última jornada estará dedicada a la evaluación del taller. Concluido el debate la poeta habla de nuevo. Nos propone compartir un juramento. Sin la menor vacilación seguimos sus gestos. Puestos de pie, con la mano sobre el corazón, repetimos con ella:

Militar para la vida futura

Militar para el Reino de los Cielos

Esta cándida liturgia adquiere en aquel contexto una solemnidad extraña.

En los talleres suceden hechos extraordinarios. Brotan instantes únicos en los que el grupo entra en una especie de sintonía; entonces percibimos y hacemos juntos, con intensidad, lo que en otras circunstancias hubiera resultado impensable.

Un juego, una canción, un disfraz, una ficción sostenida y organizada; pero también la conferencia reveladora de un invitado, un debate que logra tocar fondo, un intercambio informal, pueden desencadenar estas situaciones incandescentes.

Algunos de estos momentos quedan integrados a una mitología; codificados, se transmiten de un grupo a otro como leyenda. La audición de canciones -bautizada como "la noche de los llantos"-, ha producido con diferentes grupos resultados análogos (efecto catártico, o bien acumulación emocional que infiltra lo cognoscitivo en la próxima secuencia de trabajo).

Dentro del campo de lo performativo funciona el principio de la ritualización. La disposición ritual parece ser un impulso cultural básico relacionado con la necesidad de cohesión o entidad del grupo humano y al mismo tiempo con sus expectativas de cambio¹⁷. Este impulso a veces se concreta en ritos propiamente dichos, pero también actúa de manera subliminal o implícita en muchas situaciones de la vida social.

La ritualización moviliza una manera de actuar particularmente condensada y rítmica, y una cierta coordinación y reiteración de gestos y palabras. Lo que la comunidad actúa en estos casos -sea en forma de ritos muy

¹⁷ Ver M.M., op. cit., sobre el tema ritualidad y EP.

codificados, sea a la manera más laxa de un ambiente ritualizado- es alguna zona de deseo o proyecto compartido.

Dentro de los ritos propiamente dichos, o en ambientes ritualizados, suele producirse la ostensión de un objeto sagrado (la hostia, elevada como símbolo de la presencia de Cristo en la misa católica; el fuego olímpico, conducido por el relevo de los atletas hasta el punto más alto del estadio).

En la noche de las canciones, en la fiesta de los niños, en el juramento, en las alegorías o en el restaurante imaginado, la palabra, el gesto y todo el entramado de las acciones focalizan la actuación grupal en algún símbolo que esa comunidad identifica, en algún nivel, con su utopía.

El taller es un ir y venir entre la conciencia crítica que llama al cambio (al reconocer el enfrentamiento de códigos culturales contrapuestos que pone en peligro su viabilidad), y la objetivación -vía símbolo- del referente moral que cohesiona al grupo (pertenencia, compromiso, igualdad, paz, creación, solidaridad).

La antropología identifica ritos llamados de tránsito - funerales, nupcias, iniciación del creyente o el púber, comienzo de una estación , curación, salvación-. Estas ceremonias tienen la función de propiciar el paso de un estado de existencia a otro y suelen incluir una fase de apartamiento. Esta fase, llamada por algunos antropólogos de liminaridad¹⁸, sustrae al participante de su comportamiento cotidiano mediante reclusión (una cueva, un claustro, un paraje

¹⁸ Victor Turner, op. cit., p. 21-23.

distante); por abstinencia (silencio, ayuno, castidad); por el uso, en la vida cotidiana, de algún traje distintivo.

Victor Turner, avanzando en las observaciones del folklorista franco-alemán Arnold van Gennep, ha estudiado el fenómeno de la liminaridad ritual como la instalación del sujeto en una zona fronteriza -y por tanto esencialmente porosa, permeable-; en este punto de fricción entre lo cotidiano y lo extraordinario el comportamiento trasciende fácilmente sus límites normales y produce relaciones "mágicas" -al menos en el sentido de que no son propias de la vida ordinaria y común-. La liminaridad ritual tiende a movilizar registros del biosiquismo usualmente adormecidos (el trance sería la experiencia extrema).

La función de este estado es fortalecer, purificar, concentrar y finalmente encauzar hacia el tránsito al sujeto. La liminaridad no expresa un fin en sí, sino un recurso para la consecución del propósito último, que es el cambio.

"Soy otro", "soy otra", "anoche nos pasó algo", "me ha cambiado la vida". Alguien me comenta que el equipo conductor "sonríe de una manera especial"(j). Está por hacer el registro de lo que cada persona refiere sobre su experiencia en un taller. Se diría que lo que una y otra vez se verbaliza es la sensación de vivir en un espacio encantado.

Nuestras convivencias procesan su propia liminaridad. Desplazados hacia un territorio claramente diferenciado del "afuera" cotidiano (el primer escalón de ese apartamiento es la convivencia en un recinto común, la suspensión de la actividad laboral y del régimen doméstico), el grupo construye, de un modo que se diría artesanal -con una implicación física, y de una manera concreta, en el

detalle-, una actuación inusualmente participativa, compleja, multifacética y simbolizante que lo autotransforma.

"Adentro" se construye ¿transparencia, clima de confianza, solidaridad, respeto, diálogo? ¿Libertad, fe, magia? "Adentro" se ensaya la utopía.

Reconozco el riesgo de este "efecto encantamiento". Un tallerista dijo: "Me da miedo salir" (a lo cotidiano); otro razona: "si uno rompe con determinados patrones, ¿no se pone en desventaja para actuar en la vida real?"

Un taller es un esfuerzo riguroso para producir, en las duras condiciones cubanas, subjetividad mejor, diferente... y orientada al cambio. ¿Garantiza eso una reinserción eficiente del sujeto en su práctica habitual? ¿Lo capacita para transformar el "afuera" o, por el contrario, propicia una inadaptación frustrante en relación con su medio?

Los integrantes de estos talleres son seres reales, quizás personas especialmente sensibles al destino de su comunidad. Un taller, por otra parte, no es sólo el momento de la convivencia, sino los períodos intermedios de devolución a la práctica. Lo que ellos procesan no es un impulso de evasión o enquistamiento, sino, por el contrario, una voluntad de servicio. Si de ahí resulta magia, yo diría: Una magia así no paraliza. Viene del proyecto liberador y va hacia él.

Por lo demás, la conducción de este programa es un acto de alta responsabilidad y rigor. Los conductores también se sitúan en el lugar liminar -en este caso un punto en el que lo pedagógico, lo político, lo psicológico y lo estético convergen y se interpenetran-. Trabajar sobre esta movediza intersección exige

enorme autoexigencia dentro del riesgo asumido. Desentrañar las capacidades que pone en juego este tipo de conducción requeriría de un estudio especial que excede el propósito de este trabajo.

Es usual que la Educación Popular se valga de sociodramas, juegos y técnicas de animación para introducir en el aprendizaje el componente participativo por una vía práctico-vivencial. La tesis que sugiero, sin embargo, es que estos talleres que he analizado van más allá en su alcance.

Estas originales reuniones de cubanas y cubanos descansan de alguna manera esencial en una heterogénesis que enlaza múltiples agencias y niveles de procesamiento de lo social. Si admiten, entre otras, la lectura performativa que aquí sugiero, es porque, más allá de su función pedagógica, adquieren la densidad de una actuación propiamente cultural -profunda, interpretativa, simbolizante- que le da voz y gesto a la comunidad.

Tal mutación o exceso proviene quizás de una conjunción entre la agudeza, la voluntad de producir verdades nuevas y el original talento de quienes gestaron la experiencia, y la propia índole dramática del momento cubano. Los conductores se propusieron cubanizar la Educación Popular... y lo lograron.

De su capacidad para hacerse cargo de un universo cultural tan específico como el cubano le viene a estos talleres una orgánica universalidad; ella los conecta con preguntas urgentes que tiene ante sí la conciencia progresista contemporánea: emergencia de la productividad (de lo procesual y generativo) como alternativa a la inflación de lo reproductivo (y su enmascarado autoritarismo); manejo de las relaciones de poder en un eje horizontal y

personalizado; lo democrático como proceso de des-compactación y de recomposición de autoridad sobre nuevos paradigmas; enfoque del conocimiento como producción inclusiva de los registros del afecto y la espiritualidad; construcción de una conciencia histórica no determinista; posibilidad de desplazamiento de lo político hacia un eje ético-estético.

La actuación funda estos talleres. Ellos in-corporan (ponen en el cuerpo) un diálogo con el mundo que lo interpreta y lo transforma. Aquí lo educativo toma la forma de un inquietante evento.

Cuando se escriba la historia de cómo resistió la cultura cubana en tiempos que habrían justificado la desesperanza, es posible que se recuerde a estos espacios híbridos, inclasificables. Y quizás se dirá entonces, siguiendo una idea de Fernando Martínez Heredia: fueron revolucionarios, porque se permitieron a sí mismos "el escándalo de la actuación frente a lo posible"¹⁹.

MAYO DE 1996

¹⁹ Fernando Martínez Heredia: Intervención pública en junio de 1995 ante un grupo de talleristas en el CMLK. En esta ocasión, al referirse a la Revolución Cubana, Martínez Heredia la definió como "el escándalo de la actuación frente a lo posible". Cito de mis notas.

El cuerpo fue una fiesta

Hubo una vez en que Cuba fue una fiesta y el cuerpo cubano se proclamó socialista. Al principio yo tenía trece años. Fidel y sus jóvenes tropas barbudas atravesaron en caravana la isla desde las montañas del oriente hasta el otro extremo, y entraron gloriosas en La Habana. Campesinos encandilados, héroes y heroínas de la sierra se derramaron sobre la ciudad. El principal cuartel de la tiranía se convirtió en escuela y se llamó Ciudad Libertad. Una paloma blanca se posó sobre el hombro del líder. Pronto el pueblo (obreros, intelectuales, campesinos, estudiantes, amas de casa) vistió de miliciano. En largas madrugadas, muchachas y muchachos cuidábamos, con viejos máusers al hombro, los espacios conquistados. Entonces sobrevino una invasión al revés: desde la ciudad partieron hacia los campos decenas de miles de adolescentes-maestros que escalaron montañas y anduvieron llanos enseñando a leer y a escribir a los que no sabían; pero ellos, al mismo tiempo, aprendieron y cambiaron con aquella entrada en territorio ajeno. Cuando un año después regresaron a sus hogares, flacos y musculosos, con los uniformes rojizos de tierra, guirnaldas de semillas al cuello y aires de seguridad mezclados con lágrimas, los vecinos no los reconocieron. Enormes y variados cruces de culturas engendraron, en la Cuba de los 60, un cuerpo democrático, igualitario, digno,

* Ponencia presentada al primer encuentro del Instituto Hemisférico sobre Performance y Política, celebrado en Río de Janeiro, en julio del 2000. Publicado en inglés: *Boundary 2*, vol. 29, no. 3, fall 2002.

cooperador. Marchar hacia la Plaza de la Revolución era otra fiesta. Aquellos millones que conversábamos allí con nuestros líderes creamos un escenario en el que se hizo historia para todos los tiempos. Desde entonces se le llamó Plaza de la Revolución. Igual aprendimos en esa época, los ciudadanos, a trabajar la tierra y a reconocer árboles, animales y costumbres extrañas. Apiñados y sudando en transportes inverosímiles, al borde de la estricta asfixia, domingo tras domingo partíamos a darle duros machetazos a la caña de azúcar, a arrancar la mala yerba, y yo medía fuerzas -dieciséis años y pequeñoburguesa de abolengo- con mis amigos nuevos, alegres caballeros populares. Hicimos de estibadores en los puertos y de albañiles en escuelas nuevas, levantadas, como dijo el poeta, “con las mismas manos de acariciarte”.¹ Y los estibadores, albañiles, campesinos y guerrilleros pronto se instalaron en los pupitres de la Universidad. Nos zambullimos todos en nuestro mundo al revés, donde los “educados” éramos torpes y los “humildes” se movían como reyes.

Al final de esos años murió el Che y luego Allende, y las lágrimas corrieron por el rostro de tres generaciones de cubanos sin que nos diera tiempo a ocultarlas, por pudor. Se ausentó de modo brutal una parte nuestra — que desde entonces nos falta; cuerpos luchadores, que ahora debíamos imaginar quemados por la bala, ultrajados quizás, la mirada detenida, e irremediabilmente exangües.²

¹ Del famoso poema *Con las mismas manos*, de Roberto Fernández Retamar, escrito en los años 60.

² Otra vez, en la Plaza —mediaban los años 70—, lloramos a los jóvenes del equipo nacional de esgrima, muertos por una bomba contrarrevolucionaria puesta en un avión. ¡Qué silencio de un millón de personas en aquella enorme explanada! Y Fidel nos dijo que no nos avergonzáramos de

Y así se fue armando el cuerpo socialista, en esta fricción y trasiego de identidades muy variadas, en el conflicto y el entendimiento, en tensiones de clases, razas, edades y sexos diversos que, mayoritariamente, compartíamos el mismo proyecto. En la memoria profunda de nuestra cultura permanece, creo yo, el tesoro de un cuerpo dúctil, experto en riesgos, solidario, dotado con el don de Mackandal, y que fue tan loco que respiraba a pleno pulmón en un camión sin ventanas, camión de los domingos, o tren lechero o carreta abarrotados, que nos enseñaron lo que todo buen actor y bailarín sabe: que la actuación *orgánica*, la que produce *acción real* (no necesariamente *realista*), surge cuando se elige el camino más difícil; que la coherencia profunda, la *verdad* en la actuación, se toca por uno de sus extremos con el caos.³

Pero pasó el tiempo y algo de aquel vivo cuerpo socialista con equilibrio/desequilibrio de cuerda floja — susto y alegría — se congeló. A nuestro sensitivo y socialista cuerpo subversivo lo enseñaron a sacrificar la invención, en nombre de un mito llamado la “unidad” o bien la “firmeza ideológica”. Desde mediados de los 60 una incipiente *cultura del dogma* vino a confundir la participación con la coralidad.⁴ Los rebeldes y críticos —es decir, casi todos—, a regañadientes, comenzamos un nuevo aprendizaje: nos convencieron de que el peor pecado era incurrir en error (se le llamó “error histórico”). Se prohibió el error. ¡A nosotros mismos, cubanos socialistas, que

nuestras lágrimas, porque, exclamó: “¡Cuando un pueblo enérgico y viril llora, la injusticia tiembla!”.

³ Por el otro, con la técnica, la disciplina, lo pautado y el rigor. Lo que se genera en la combinación del caos y la disciplina es la libertad.

⁴ La idea de la formación, en Cuba, de una *cultura del dogma*, ha sido argumentada en varios estudios por el pensador social cubano Fernando Martínez Heredia.

éramos un error histórico viviente, escándalo de los manuales de marxismo-leninismo! La movilización popular lentamente fue cambiando su carácter, y no fue ya tanto intercambio febril entre diferentes, como marcha más ordenada y lineal hacia la “meta”, sujeción a la estructura, delegación del poder de todos en la autoridad centrada. El baile comenzó a ser otro. En algunos planos, sobrevino una sustitución gradual de la conga arrolladora por el minuet.

Esto, sin embargo, suena muy en blanco y negro... tampoco fue así. Una cubana o cubano es una cosa muy compleja, muy dividida, nunca aplacada del todo. En Cuba, en tiempos de la esclavitud, hubo cimarrones, no hay que olvidarlo. Y en el alma nacional hay un cimarrón; también. ¡Anda suelto por ahí mucho cimarrón socialista!⁵

Esa idea de una cubanía socialista, no tan fácilmente descifrable ni tan unívoca como algunos creen, podría ser asociada a la noción de *cuerpo compuesto*, elaborada por el pensador, marxista y norteamericano, Randy Martin. Según Martin el cuerpo compuesto genera escenarios sociales en los que se entretajan una multiplicidad de diferencias. Resulta, pues, un instrumento teórico que ayuda a “pensar la constitución física de complejas relaciones sociales”. Ese cuerpo es:

⁵ El cimarronaje es una práctica de los siglos XVIII y XIX en los países caribeños y en el Brasil. En su origen consistió en la huida de los esclavos hacia espacios físicos diferentes, de difícil acceso, donde se ponían a salvo de los amos y organizaban una comunidad autónoma, con sus propias reglas. Hoy se suele llamar cimarronaje en los estudios caribeños a estrategias de resistencia, prácticas y mentalidades que evaden el orden de opresión, aunque no alcancen a oponer un claro proyecto alternativo.

No uno, sino múltiple; no un ser, sino un *principio de asociación* [s. m.] que rechaza la tajante división entre el sí mismo [*self*] y la sociedad, entre lo personal y lo mediado, entre presencia y ausencia.

El cuerpo compuesto está *ya* en movimiento, él es el trabajo entre las diferencias que lo constituyen ; ese cuerpo móvil crea los escenarios de la adecuación, la resistencia o la subversión frente a las lógicas dominantes. Es nuestro potencial de obediencia o revolución.

Todo proceso social consiste, pues, en la *encarnación* (es carne, deseo, fuerza) de esa multiplicidad, en la in-corporación de esta dinámica hormigueante. La idea de “cuerpo compuesto” incita entonces a pensar la política (y eventualmente el socialismo) a la luz de la pregunta que Martin nos formula: “¿cómo se asocia la diferencia entre aquellos que están reunidos en la nación”.⁶ Dicho de otro modo: ¿cómo movilizar el potencial creativo-opositor del cuerpo, promover relación democrática entre diferencias, de modo tal que esa abundancia de energías construya proyecto, realice algún nivel de totalidad y coherencia? (Entiendo aquí la palabra *proyecto* en el sentido de *deseo*, movilizado hacia la realización de algún tipo de sociabilidad alternativa.) Habría que repensar el socialismo —que sólo será si es democrático— como una puesta en movimiento y una coordinación equitativa de afiliaciones y culturas diversas orientadas hacia la liberación. Los movimientos críticos y creadores del *cuerpo compuesto*, generan estructura y autoridades, y esto pone al estado socialista ante la paradoja de que, la única estrategia que garantiza la orientación

⁶ Randy Martin: *Critical moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham y Londres, Duke University Press, 1998, p. 110.

democrática del proyecto —es decir, la estrategia de estimular el trabajo del cuerpo compuesto— es al mismo tiempo la que relativiza su poder de control, y, por ende, debilita la sacralidad que todo orden legítimo tiende a atribuirse.

Y la grieta se abrió...

En los años 80, Victor Turner —de nuevo un importante precursor estadounidense del estudio de la relación entre el cuerpo movilizado y la política— desarrolló la categoría antropológica de *drama social*.⁷ Sucede el drama social, según Turner, cuando el flujo de la vida de la comunidad es interrumpido por una “secuencia de acontecimientos” que altera su “normalidad”. Esta secuencia “disidente”, canaliza deseos y trata de introducir valores distintos a los consagrados por el orden tradicional. Según Turner (cito de memoria) la primera fase de un drama social sería la *brecha* (o “grieta”), y consiste en que la “facción” disidente materializa algunas trasgresiones (ruptura de un tabú, protestas, conductas que en algún nivel alteran la norma). La grieta, al ensancharse, enciende una señal de alerta para el orden legítimo. Corre un malestar. Segunda fase: la *crisis*, propiamente tal, cuando claramente la comunidad se divide en dos, y los “cabecillas” de uno y otro bando reclutan adeptos. Suceden entonces luchas, quizás enfrentamientos físicos y violencia. Destaco, con Turner, que estos procesos, por implicar una remecida intensa del equilibrio social, de los códigos que permiten identificar la norma, dan paso a un especial paréntesis “liminar” en la vida de la comunidad. Esa liminaridad se configura como una movediza zona de frontera donde todo valor queda momentáneamente en entredicho, y todo puede acontecer; proliferan prácticas y pensamientos oscilantes que mezclan lo viejo y lo nuevo, el consenso y la herejía; la experiencia de la comunidad se tiñe de ambivalencias e hibridaciones. Desde la aparición de la

⁷ Ver Victor Turner: *The Anthropology of Performance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 33-71.

grieta y en la secuencia de crisis, el orden tradicional multiplica los ritos confirmatorios, para recordar a la comunidad sobre qué valores sagrados ella se funda. En la tercera etapa, de *reparación*, se zanja o palia la crisis. Continúan los ritos confirmatorios, posiblemente acompañados de rituales de castigo, como pueden ser procesos públicos para descalificar a la facción rebelde. Cuarta fase y última (no siempre ocurre): el *cisma*. Si no logra imponerse, el bando opositor abandona el territorio, física o simbólicamente; emigra, y, en el otro espacio, intentará promover su modelo de convivencia alternativo.

En los 80 fueron cada vez más perceptibles en la sociedad cubana agrietamientos y malestares. Tres décadas de estabilidad relativa no habían transcurrido sin consecuencias. De la fiesta de los 60 nació el cuerpo potente y cohesionado. Veinte años después, algo gris estaba claramente instalado en la sociedad cubana: soviétización, dogma, autoritarismo. Se deslució, con los años, la fiesta socialista.

En 1986, un personaje de la obra *Accidente*, del grupo teatral Escambray, decía: “En los últimos tiempos, nos hemos dedicado a producir acero y hemos dejado de producir hombres.”⁸

Ese mismo año —1986— el estado cubano convocó al llamado proceso de “rectificación de errores y tendencias negativas”, cuyo objetivo último parecía

⁸ Recuerdo qué impacto me causó ver, en 1986, al actor Carlos Pérez Peña, enunciar aquella frase desde un tipo de trabajo actoral muy diferente a los modelos más bien épicos del teatro Escambray. En ese momento de *Accidente*, el actor incursionó en un tipo de presencia vulnerable y sensitiva, similar a la de su memorable personaje de *Té y simpatía*, creado muy al principio de los 60. Esta presencia compleja, tan digna como frágil, fue desplegada finalmente por Pérez Peña en el año 2000, en un conmovedor unipersonal de reminiscencia autobiográfica que le valió el Premio Nacional de la crítica teatral.

ser una mayor democratización del socialismo cubano.⁹Fue en medio de este movimiento (ya nunca sabremos adónde nos hubiera conducido) que un vuelco pasmoso en la historia del siglo XX transformó todos los escenarios cubanos. Cayó el muro de Berlín a fines de 1989 y la Unión Soviética se autoliquidó en 1991. De la noche a la mañana Cuba perdió el 80% de sus mercados, y nos quedamos solos: sin petróleo, sin aliados, sin divisas, sin posibilidades de importar ni exportar. El país, básicamente importador, quedó abocado al colapso. Todos los días —años 92, 93— se reunía el Consejo ampliado de ministros presidido por Fidel y este equipo de emergencia discutía la distribución puntual de los ínfimos recursos materiales. La sobrevivencia del país se decidía, literalmente, según lo que traía en sus bodegas el último barco que hubiera tocado puerto. Era tan exacto esto, y tan dramático, que en mi fantasía se formó una nítida escena que todavía hoy evoco: oficina amoblada en noble madera de caoba, un ventanal muy grande abierto sobre los techos de la Habana Vieja, y, al fondo, el mar ancho, muy plácido y azul. Desde la ventana, Fidel mira al puerto con unos prismáticos, e identifica el barco que está fondeando; entonces, de pie siempre, y observado por los ministros, tomaba un teléfono y da instrucciones. Cruza frases escuetas con cada ministro, muy tensos todos.

⁹ En 1989, empero, ya algunos temíamos que el giro de timón no había sido suficientemente radical. Nos devolvió la esperanza un memorable llamado del partido, en marzo de 1990, convocando al Cuarto Congreso del Partido. Se invitaba a toda la población a exponer en asambleas de base a todo lo largo de la isla, sin temores, públicamente, sus opiniones críticas, cualesquiera que estas fuesen. La aceleración imprevista del derrumbamiento del Este obligó a posponer la celebración del IV Congreso. Cuando al fin éste se celebró, en 1991, su impulso originario estaba mediatizado. ¿Por qué? No creo que haya una sola respuesta, pero, ciertamente, la apuesta a la democratización fue sustituida por una lógica de tiempos de guerra. La lucha heroica por la sobrevivencia pareció justificar, a los ojos del estado, la centralización suprema en la toma de decisiones, la apelación a la unidad sin matices, la posposición de todo juicio crítico.

Algunos se ponían de pie. Es parecido a Lenin en el Smolny, tomándole el pulso a la nación, a las puertas, en este caso, de una catástrofe. En 1992 Cuba sólo pudo adquirir un tercio de sus importaciones habituales, históricamente concentradas en alimentos y petróleo.

La grieta y la crisis de que habla Turner, todo se precipitó. Comenzaba un *drama social* de alto perfil que, en el momento en el que escribo estas páginas, en mi apreciación, aún no ha cerrado su ciclo.¹⁰

Entre 1991 y 1992 la población cubana adelgazó espectacularmente y una grave epidemia de neuritis afectó la vista y la motricidad de miles de personas. Todavía hoy, sin ser una pandemia, esta extraña enfermedad está presente en Cuba, y el estado mantiene medidas preventivas contra ella.¹¹ Su explosión, alrededor de 1991, se atribuye al deterioro súbito de la alimentación que golpeó a todos los sectores de la sociedad, combinado con el incremento excepcional de la carga física que hubo que asumir en el día a día para sobrevivir (algo análogo a las situaciones de guerra o de campos de concentración, y así lo reporta mucha literatura médica consultada entonces por los investigadores cubanos). Obvia decir que el índice de natalidad cayó en picada y desde entonces ese indicador (1,3 hijos por familia; ¿quién será el coma tres?) se mantiene constante.¹²

¹⁰ La expresión "período especial", con la que eufemísticamente se designa en Cuba a la época de gran crisis que se abrió en 1990, es una expresión tomada de la doctrina militar soviética, donde se hace referencia a situaciones sociales de alta desestabilización que conformarían un "período especial en tiempos de paz". —¿Por qué dicen que el período es "especial"? —dice un personaje de una obra reciente del cubano Héctor Quintero. — "Especial"... uno piensa en algo distinto, nuevo... pero éste es de todos los días. Cito de memoria; creo que el bocadillo es de *Te sigo queriendo*, gran éxito de público en 1997.

¹¹ Por ejemplo, promueve el consumo de un complejo vitamínico que es vendido a muy bajo precio a la población.

¹² Esto nos enfrenta hoy a la contradicción de que, siendo un país pobre, tenemos un índice de envejecimiento demográfico muy alto, propio de sociedades ricas; pero nuestra economía no está

Desde luego, los Estados Unidos se apresuraron a recrudecer las medidas de bloqueo. Pero lo cierto es que, la trágica desestabilización que a principios de los 90 sufrió el cuerpo potente y cohesionado tenía antecedentes. Ya de antes ese cuerpo padecía fisuras y malestares. Durante décadas, se había ido instalando en el cuerpo social cubano una disfunción, endógena, que enseñó —y hasta hoy sigue enseñando—, a vivir lo público y lo privado como una separación. Se generalizaron fricciones, a veces muy dolorosas y siempre paradójicas, entre el potencial creador inmenso de las personas, estimulado por la revolución, y las estructuras que el estado implementaba. Esta disfunción actuaba en diversos ámbitos: político, económico, ideológico, cultural y espiritual. No por gusto es el número significativo de personajes del teatro y la danza cubanos que, en los 80, se suicidaron en los escenarios, se enajenaron, o hicieron una ostensión subversiva de sus cuerpos desnudos. El arte, anticipador, encarnó muchas veces, durante los años 80, el drama de ese cuerpo, por una parte potente y cohesionado, por la otra, escindido, menguado, ausente, a veces desesperado, y fragmentado, sujeto a un profundo conflicto consigo mismo.

En la primera mitad de los 90 mucho aportó el teatro y su público — más numeroso que nunca en las salas habaneras — a la movilización de la sociedad cubana en torno a su núcleo pertenencia visceral e identidad, y a la reflexión crítica compleja. El teatro y la danza llenaron un espacio que, en plena crisis, el discurso oficial, deliberadamente simplificador y resistente a toda cualquier problematización no autorizada, dejó abandonado. Fue en esta coyuntura que

en condiciones de afrontar las consecuencias de este desfase. Nacen pocos, pero mueren muchos menos, gracias a un sistema de salud que, aunque debilitado por la crisis, sigue garantizando una eficiencia básica. La esperanza de vida promedio en Cuba es de 75 años.

llegó a la sociedad cubana más de una vez un eslogan, aparentemente justo, pero en lo profundo conscientemente descalificador de todo pensamiento crítico: “no es tiempo de teorizaciones”.

Recordaré como uno entre decenas de espectáculos memorables de esta primera etapa, la coreografía *Fast Food*, solo de la magistral artista Marianela Boán. El público se congregaba en el exterior de un conocido teatro capitalino para entrar a la sala. De repente, salía al portal la bailarina y, a los ojos de los transeúntes, ofrecía el espectáculo de su cuerpo magro, pero iluminado con algún extraño exceso de energía. Usaba como único elemento un plato y una cuchara de metal, toscos, carcelarios, y, por supuesto, vacíos. La coreografía reclamaba algo de aquellos objetos estériles; su cuerpo de virtuosa se fragmentaba y volvía fugazmente a recomponerse en un combate minimalista en el que había tanta fuerza como técnica milimétrica. Y ese cuerpo incandescente ejecutaba al final el acto horroroso, impecable, de comerse sus propios dedos. Concentraba en ese acto final todas nuestras energías como público, toda nuestra avidez y nuestro coraje. Pálida, con leotard negro, sin maquillaje, su actuación decía: hambre. Decíamos todos hambres diversas, pero recibíamos la ofrenda de su vigor y su rigor, jugados en el umbral mismo entre la calle y un escenario del Vedado.¹³

¹³ En la coreografía *Últimos días de una casa*, año 96, Marianela Boán exploró la voz. Decía, de un poema de Dulce María Loynaz: “Con un poco de cal yo me compongo/ con un poco de cal y de ternura.” Y la veíamos oscilar entre dos planos: el momento fugaz del cuerpo *entero*, y el de su desarticulación.

La bicicleta desviada

Se proyectó, en efecto, a principios de los 90, con zonas de increíble fuerza, un cuerpo socialista que, concentrando al límite su energía, actuó de toda forma imaginable para sobrevivir, muchas veces, con ejemplar dignidad. Y ese cuerpo, que hoy en día ya no es famélico, pues el país ha logrado iniciar una lenta recuperación económica desde 1995, hasta hoy resiste con múltiples estrategias; muchas veces es muy respetable, pero no puede movilizar a plenitud su potencial socialista, crítico, solidario. No siempre hace la historia que desea.

En 1990-91 las bicicletas inundaron la ciudad y transformaron su paisaje. Las distancias y el tiempo cambiaron en todo el país. Se iba al trabajo o al teatro en bicicleta o a pie. Recuerdo haber llegado, como casi todos, desfallecida, y a pie, a *Ópera ciega*, de Víctor Varela, en 1991, y, año y medio más tarde, en las mismas condiciones a la subversiva *Niñita querida*, de Carlos Díaz, en 1993. Y a *Manteca*, ese mismo año, y a tantos otros eventos de teatro o danza adonde llegábamos todos como a un templo, a tratar de comulgar en nuestras desconcertadas pero vibrantes pertenencias.

Millones de personas se subieron a la pesada bicicleta china en el 90 y todavía no se han bajado de ella, aunque ha dejado de ser un fenómeno tan masivo. En el 2000, con la introducción de fórmulas de economía mixta que han dolarizado la economía y alentado la inversión extranjera, la circulación de vehículos privados y de empresas en La Habana es mayor que nunca antes en cuarenta años, pero el transporte público continúa tan deficitario como hace diez años. Y siguen rodando sus bicicletas el plomero malabarista, que carga a

toda la familia de cuatro en su cabalgadura china, el brillante médico, el ingeniero — que es también delegado del poder popular, de los mejores —, el oficinista, la actriz, la maestra, el investigador, mi gran amigo (40 kilómetros ida y vuelta cada día, que su esqueleto soporta con humor). No por amor al deporte anda esta bicicleta cubana, diría yo. La preciosa energía de muchos se derrocha bajo el mismo sol tropical que adormece en nuestras playas al turista satisfecho. Decenas y decenas de kilómetros cada día, cada persona, durante diez años. Ecologistas a pesar suyo. Recientemente se suma a la caravana de los ciclistas un curioso profesional del pedal: el “bicitaxista”, que cobra en dólares, puede tener título universitario, y, a puro músculo, pasea por el Malecón, Miramar o la Habana Vieja al mismo turista deleitado de la escena anterior, ahora cobijado en los brazos de su jinetera. Falsa ecología. Ese cuerpo produce mal. La bicicleta cubana de los 90 contamina, diría yo.

La mano nos duele de tanto decir adiós

La historiografía tradicional desdeña el suceso cotidiano. Porque en realidad no puede apresarlos vivos, como él fue. No puede re-presentarlos. No obstante lo cual, hay ritmos, tensiones, acometidas y repliegues, estremecimientos del cuerpo que hacen historia. Por eso contaré lo vivido en agosto de 1994. En el largo litoral habanero, en los muelles del otrora idílico río Almendares, en las playas blancas, al este de la capital. Aquel verano los bañistas tuvimos que echarnos a un lado en el mar para abrirle paso a las balsas que enrumbaban al océano afuera. Navegantes muy muy jóvenes, o familias enteras abandonaban la

isla en estas naves precarias. La autoridad cubana no interfería, en respuesta a maniobras urdidas en Washington o Miami, da igual. Los dejaba marcharse, a su cuenta y riesgo. Y la mano nos dolió de tanto decir adiós. Deseábamos buen viento a personas desconocidas, expuestas a la muerte, desgajados y vulnerables, más allá y más acá de cualquier opinión política. Los echaba de la isla un remolino de escasez, desilusión e ilusiones, con la piel embadurnada de grasas contra el sol en aquellas balsas mitológicas, hechas de cualquier cosa, totalmente pintorescas y patéticas. Me obligué a estar ahí para que no se me olvidara nunca de qué materia concreta, de qué latido está hecha la pertenencia, cuál es el cemento que une a la nación. Hermandad, angustia, arena, lágrimas, profundo silencio, cielo azul. Desde entonces en los escenarios de la danza y el teatro de los 90 hay personajes que levantan la mano diciendo adiós. Alzan la mano y miran largamente, los actores y bailarines, hacia el horizonte. El cubano de los 90 siempre se está yendo. El alma queda en cualquier parte, dividida. Y digo alma, porque no encuentro mejor manera para nombrar a esa mano que nos duele y se nos va a caer de tanto decir adiós.¹⁴

Gato volante

El gato copulando con la marta

no pare un gato

de piel shakesperiana y estrellada,

¹⁴ ¿Fue un personaje en la obra *Perla marina*, de Abilio Estévez, el que pronunció esta frase en 1996?

ni una marta de ojos fosforescentes.

Engendran el gato volante.

José Lezama Lima¹⁵

En los 90 prosperó en Cuba la necesidad de rituales. Sólo hablaré del más reciente. Siete meses duró el desfile de millones de personas movilizadas en todo punto de la isla, y a lo largo del Malecón habanero, para reclamar el retorno del niño Elián González. Todos ustedes conocen esta historia.

Cito el testimonio de un padre habanero:

Mis hijos, de 16 y 17 años, estudiantes del Preuniversitario xxx, en La Habana, acuden en estos meses a actos y marchas uniformados con un pulóver que repite infinitamente, despersonalizándolo, automatizándolo, el rostro de un niño. Van, mis hijos, en cuadro apretado, cercados por los profesores, mientras alguien, megáfono en mano, les orienta un único lema permitido, que ellos deben gritar sólo en el momento en que lo ordenen. La persona del megáfono insiste en el hiato, para que el lema sea escuchado con claridad: "Salvemos / a / Elián".

Con el regreso, el 28 de junio del 2000, de Elián a Cuba terminó el ritual de "lealtad a la patria" más gigantesco y prolongado que haya tenido lugar nunca en la isla. Pero ha habido otros, en otras épocas, más diáfanos y auténticos.¹⁶

Ha dicho Randy Martin que hay movilizaciones que se le hacen al cuerpo "por la

¹⁵ Epígrafe de la novela de Abel Prieto *El vuelo del gato*, La Habana, Letras Cubanas, 1999. Abel Prieto, además de escritor, es el Ministro de Cultura de Cuba.

¹⁶ Años pasarán antes de que se haga visible el daño que dejó en el niño, no sólo el horror vivido en el océano donde, a los seis años, vio morir a su madre y quedó a la deriva, sino tanto coro, tanta misa y panfleto desenfrenados a un lado y otro del Canal.

espalda".¹⁷ Hoy escuché en la radio chilena que el Consejo de Estado de mi país confirió al padre de Elián la Orden Carlos Manuel de Céspedes, por la extraordinaria conducta desempeñada en el rescate de su hijo.¹⁸

A mediados de los 90 Fidel vistió traje civil por primera vez desde que la memoria recuerda. Cuarenta años de verde olivo y uniforme cayeron ante el empuje de las inevitables mescolanzas, de las zonas liminares, ambiguas y fronterizas, que desata un drama social.

Hoy los rituales de apareamiento del gato y la marta son muchos en Cuba. El último de escala magna lo protagonizaron Fidel y Juan Pablo Segundo. El papa ofició una misa ante más de un millón de personas ¡en la Plaza de la Revolución! Ocurrió en enero de 1998. Yo no les voy a contar ahora de cuántas cosas ha sido testigo esa plaza. Sólo evocaré la escena imborrable de un día de enero cuando el gran pontífice católico y romano bendijo a una multitud apoteósica, detrás de la cual se levantaba el enorme mural del Che que preside la Plaza de la Revolución. El Papa, pues, de cara al Che y, a sus espaldas, la conocida estatua de José Martí y la alta torre que es su monumento.

Alberto Korda, el autor de la foto clásica del Che con boina, estrella y mística mirada que ha recorrido el mundo, ese día estaba en la Plaza, y allí recogió la siguiente imagen a todo color: mural del Che al fondo, técnica en

¹⁷ Randy Martin: *Critical moves, op. cit.*

¹⁸ A mi regreso a, en julio, Elián está viviendo en una espaciosa casa de Miramar, que será su residencia de adaptación antes de regresar a la provincia. La "casa de Elián" está frente a un supermercado de venta en dólares que ha sido cerrado al público, según me informan amablemente los policía que cierran el paso a las calles circundantes. Roberto Chile, realizador de los documentales del Consejo de Estado, informa en una entrevista por televisión que está filmando un documental sobre la "vida cotidiana" de Elián desde que regresó a la isla, labor que realiza con la mayor delicadeza, con una sola cámara que sigue con discreción al niño para que este no se sienta "asediado".

metal, muy visibles sus rasgos; en primer plano, cabezas blancas, negras y mulatas. Sobre el conjunto de las cabezas se alza la imagen de una virgen católica, portada en andas; una bandera cubana, que algún brazo alza, se asoma en medio de las cabezas, el Che y la Virgen. La banda sonora de esta superproducción es de igual nivel de impacto: el Papa ("el viejito", como lo llamaba el cariñoso pueblo cubano), dialoga con el mar humano, como tantas veces lo ha hecho, desde allí mismo, Fidel, rompiendo el protocolo y reaccionando a la confianzuda muchedumbre, que le grita: "Juan Pablo, amigo, el pueblo está contigo", "Se ve, se siente, el Papa es buena gente". Mismo coro habitualmente dirigido a Fidel, pero con los nombres cambiados. Fidel sonrío sobrio, en traje de civil, desde un discreto sitio a la izquierda del altar mayor. Esta historia se llama "el gato volante".

Me tienta el estudio de la Cuba actual bajo el ángulo del cuerpo y sus connotaciones políticas. Espero volver sobre estos y otros aspectos que ahora sólo quise esbozar, a menos que mi mano también tenga que decir adiós. Habría que reflexionar, por ejemplo, sobre la hipótesis de que los 90 engendraron un cuerpo "suelto", no solo en el sentido de liberado o desatado, sino "zafado", salido de su engranaje, de algún modo autónomo o solo. Así se me aparecen, en cierto nivel de análisis, formaciones como el cuerpo cuentapropista y jinetero, el cuerpo de la ilegalidad y el "bisneo", también el de la anomia. El cuerpo del exilio. Ese cuerpo suelto que imagino, genera escenarios múltiples, que van desde la picaresca hasta el auto-destierro, la locura y el suicidio. Y se me ocurre que prolifera también un cuerpo usurpador, mimético, que se pone y se quita

oportunistamente identidades. El cuerpo camaleón que va a las reuniones del CDR con teléfono celular —objeto totalmente estrafalario para el común de los cubanos—, para sentar bien claro su estatus de nuevo rico y “matar con la tecnología” a nuestra pícara premodernidad que pregunta al farsante: ¿y adónde se “enchufa” eso, tú? Hay, creo, un lado de ese cuerpo suelto o zafado, del cuerpo usurpador y travestista, que tiene fuerza renovadora y crítica, que es subversivo y tiene gloria. Además, como me advierte una amiga: quizás no está, tan zafado; forma redes, se encadena, a su nivel. Y eso se merece otra conversada.

¿Qué he tratado de decirles? Que ahora los socialistas no sabemos cómo hacer el socialismo. Eso no es noticia. Pero ¿de quién mejor que del cuerpo se puede decir: “y sin embargo... se mueve”. Y el cuerpo de las cubanas y los cubanos ha hecho aprendizajes profundos. Ahora quizás nos falta confianza en nuestras propias fuerzas o las identificamos mal. Algunos — muchos, probablemente — están cansados y prefieren no pensar, y marchar al compás del altavoz, según aconseja una elemental prudencia o rutina. Pero una comunidad que ha prodigado tanta energía democratizadora en este mundo, quizás otras generaciones que yo no veré, acabará por pedalear de otra manera en la bicicleta, y la bicicleta volverá a ser juego y técnica (es decir, libertad), y podremos entrecruzarnos los ciclistas socialistas, y chocar sin culpa, tomando impulso hacia nosotros mismos, directo por el filo de la navaja, pedaleando hacia la ecología que sí será.

(Aparece una adornada bicicleta e invito al público, al que quiera, a ponerle algún especial "motor" a la bicicleta real. Monto, montamos muchas bicicletas y salimos del salón de conferencias pedaleando.)

SANTIAGO DE CHILE-RÍO DE JANEIRO-LA HABANA, JULIO DE 2000

En mi vida en el teatro ocurrieron algunos aprendizajes que me cambiaron los ojos y los oídos, el sentido del ritmo, el gesto y los reflejos. Permítanme compartir con ustedes el secreto de algunas de estas somatizaciones.

El bien y la belleza

Tengo cincuenta y cinco años. Madre de dos hijos y habanera, de linaje clase media profesional. Familia estudiosa y de buenas costumbres, mis padres — primera generación de santiagueros en La Habana—, procedían de estratos más humildes, lo que quizás los hizo muy sensibles al tema de la justicia social. Simpatizantes de Fidel desde el ataque al cuartel Moncada, la madrugada del primero de enero de 1959 los sorprendió escuchando la clandestina Radio Rebelde.

Pronto el Gobierno Revolucionario nacionalizó la compañía norteamericana de la que mi papá era empleado de cierta jerarquía, y un joven capitán de la Sierra Maestra decidió ponerle la renuncia sobre el buró al supuesto “especialista burgués” (ese era mi papá). Con la abrupta cesantía, la familia perdió la casa propia, emblema de un buen pasar... que pasó a la historia.

* Ponencia presentada ante el VII Congreso Iberoamericano de Teatro, celebrado en Buenos Aires, del 2 al 7 de agosto de 2001.

¿Qué dijo mi papá del arbitrario despido? “Las revoluciones son grandes procesos, muy profundos. Es lógico que se cometan errores”. Nunca, aquella dramática pérdida de status material hizo mermar un ápice su compromiso con la revolución, ni su fe en la nueva época. Murió prácticamente en su aula universitaria, veinticinco años después, prematuramente. Economista de amplia cultura, profe querido, elegante espíritu, “don Pedro” era la ética y la equidad.

A él le debo a Homero, Beethoven, Molière, Benny Moré y Bola de Nieve, y una fuerte inclinación a confundir el bien con la belleza.

En 1964 me inicié profesionalmente en el teatro, siendo todavía estudiante de Letras en la Universidad de La Habana. Deslumbrada por el arte y la revolución, en esa época fui una dirigente estudiantil agitadora y conflictiva; en el teatro, encontré mi destino natural: un campo por excelencia para alimentar las que siguen siendo mis dos grandes vocaciones: el arte y la política.

Brecht y la forma

Bertolt Brecht estuvo muy presente durante mi adolescencia, cuando me inicié en el teatro. Un mes después del triunfo de la Revolución, tuvo lugar el primer estreno de una obra suya en Cuba, dirigida por Vicente Revuelta¹. Siguió un ciclo entero de grandes puestas que, a lo largo de los 60, hicieron de Brecht parte orgánica de la tradición teatral cubana. Aunque parezca una paradoja — si se toma en cuenta el fuerte sentido ideológico y político del teatro de Brecht—, fue

¹ El alma buena de Se-Chuan. Cuatro meses antes, todavía en dictadura, el grupo Teatro Estudio había nacido con una opera magna dirigida por el mismo Revuelta: Largo viaje de un día hacia la noche, de O’Neill, que significó la consagración de los conceptos stanislavskianos en Cuba. El estreno mundial de la obra de O’Neill había tenido lugar semanas antes en Nueva York.

el alemán genial el primero que me enseñó a reconocer la centralidad de las formas en arte. Las dramaturgias a las que estaba acostumbrada, psicológicas y lineales, poco codificadas, ocultaban su juego formal para parecerse a la vida. El teatro de Brecht me entrenó los sentidos. Y así descubrí que, en arte, una convicción — política u otra— sólo puede enunciarse en términos de significantes y movilizaciones concretas y mostradas: gestos, ritmos, texturas, quiebres, densidades, sonidos, volúmenes, luz. Con él aprendí a reconocer el itinerario de una dramaturgia espectacular. Marxista, y estructuralista *avant la lettre*, me reveló el puente entre la ideología y la forma, y acentuó la discursividad como acción, como entramado de movimientos y cambios perceptibles en el espacio. Que una idea crítica necesariamente genera forma y, necesariamente, un peculiar espacio físico y corporal.

Observen que esta influencia de Brecht actuó en Cuba — a diferencia de lo que ocurrió en el resto de América Latina —en las circunstancias de una revolución socialista en el poder. El sentido opositor de Brecht confirmaba la práctica anti-capitalista generalizada en el entorno cubano de los 60, de modo que, más allá de su explicación del mundo, su teatro aparecía asociado a la idea de que había formas que liberaban, formas prometedoras con las que construir verdad y belleza para los nuevos tiempos. Formas “socialistas”, me decía para mis adentros.

Aunque no todo fue formas. También debo decir que Brecht fue el primer pensador que me ayudó a refinar mi rústico marxismo de manual.

Todavía no he dicho que mi primera crítica teatral, publicada en 1966, fue sobre la puesta en escena de El alma buena de Se Chuan (¡qué casualidad!). Una última confesión no los sorprenderá: di a luz a mi primer hijo, en 1967, mientras releía el Galileo Galilei en una sala de parto. No le puse Bertoldo, sino Ernesto, porque la semana anterior había muerto el Che.

Stanislavski y la salvación

Al triunfo de la Revolución, el "Método" estaba bastante generalizado en la escena "cultura" habanera. De modo que, cuando yo me inicié en el teatro, Stanislavski ya estaba allí. Lo disfruté en escena, lo estudié en los libros, y lo repensé junto a directores y pedagogos soviéticos con los que trabajé en Cuba en los años 70. Pero, en realidad, siempre lo di por sentado, como un dato consustancial a mi cultura teatral.

... hasta que llegué a Moscú, en 1978. Viví allí largos períodos hasta 1984, mientras realizaba un doctorado. Era la etapa terminal de Brezhnev y el comienzo del fin de la URSS, pero nadie lo sabía. Excepto el teatro.

La primera vez que fui a un teatro ruso quedé hechizada. Nunca antes había visto tanto oficio converger sobre un escenario. Todo a mis ojos resultaba perfecto y conmovedor; desde los actores y directores, músicos y escenógrafos, empleados y administradores, hasta el público, que formaba tumultos en las aceras para conseguir entradas en mercado negro, a precios exorbitantes. ¡Con qué glamour se bebía champán en el foyer! Y las damas, ¡cómo se sacaban sus botas nevadas al entrar al edificio, ocultándolas en bolsas de plástico, para

calzar sus delicados zapaticos! Verdadera cultura teatral, se llamaba aquello. Pero, por sobre todo, una relación nunca antes vista: cada noche, los descomunales actores y actrices entablaban un mano a mano con un público conecedor, que podía ser simplemente cortés, o bien rugir de placer ante el efecto de un bocadillo bien dicho. Era como presenciar un estelar de fútbol en tierra de conecedores².

Esta fue la primera vez en mi vida que percibí el teatro como una verdadera institución, como un campo claramente definido e influyente en la vida espiritual y política de una sociedad³.

Pero...

Si al llegar al país de Lenin, en octubre de 1978, me eché a llorar en el centro de la Plaza Roja, varias semanas después me atrapé a mí misma negándome obstinadamente a creer lo que veían mis ojos: el sistema estaba enfermo. Mediaba el año 79 cuando asistí (por cierto, en compañía de Vicente Revuelta) a una famosa puesta de El maestro y Margarita, dirigida por Yuri Liubímov. Un conocido actor, cuyo nombre no recuerdo — biotipo del hombre de pueblo ruso, fornido, rostro ancho de marcados pómulos—, atravesaba a cada

² Desde luego, los críticos y la prensa teatral eran respetados y temidos. Con el tiempo discerní que funcionaba paralelamente, y con alto nivel profesional, un sistema de teatro oficial, mainstream, muy bien hecho, pero que no arriesgaba mucho, y otro de alto vuelo estético e ideológicamente subversivo, que transcurría en un dorado margen, en forcejeo permanente con las autoridades del estado. Pero decenas de teatros profesionales, in u off, ofrecían cada día una obra diferente, de martes a domingo. Durante ocho meses, en mi primera estancia en Moscú, vi más de ochenta espectáculos, lo que no representaba ni un 20 por ciento de la oferta en cartelera.

³ Me enteré por casualidad de su visita, que no tenía carácter oficial. Le supliqué a Vicente Revuelta (una vez más Vicente) concertarme una cita y, con su proverbial candidez, al día siguiente se apareció con el famoso artista en la sede de la Casa, sin aviso ni protocolo.

tanto el escenario (duraba cuatro horas la representación), y pronunciaba con lentitud una misma frase, desapasionada: “Yo no estoy borracho, yo estoy enfermo” .

El teatralismo y la espectacularidad le venían al teatro ruso de la tradición de Meyerhold y Vajtánov. Pero la mística le venían de Stanislavski. Conocí en sus años iniciales al hoy famoso Vasíliev: entonces poeta maldito, barbudo y pálido. Marginado por las autoridades, consagrado por el público, y protegido por grandes maestros, en su figura encarnaba una típica fórmula de la tensión artista-estado en los países del socialismo real. Sus espectáculos se ofrecían siempre a teatro repleto⁴.

La última puesta de él que vi en aquella época me costó, literalmente, una proeza física, para conquistar un sitio en el piso, a pesar de que yo tenía entradas contantes y sonantes. Se representaba La hija mayor de un hombre joven, de un dramaturgo ruso contemporáneo. Lo que vi fue una especie de supra-Stanislavski, un raro fenómeno de hiperrealismo teatral. Los actores encarnaban, en términos literales, a sus personajes; resultaba hipnótica la experiencia, vivida bajo aquel efecto extremo de “cuarta pared” .

Paradójicamente, tanta producción de “verdad” rebasaba lo estético y producía acto real (Marco de Marinis). El escenario decía: “no se pierdan un solo detalle de esta nostalgia moderada, de esta vitalidad que se extingue, pero que está aquí”; pero, al mismo tiempo, cada suceso ocurría, profundamente. Muy

⁴ Aniversario del ataque a Playa Girón, en 1961, auspiciado por el gobierno de los Estados Unidos. Entre otras irreverencias, tuve el atrevimiento de sugerirle a Barba que, en lo adelante, tratara de no mencionar la palabra “disidentes” en el contexto cubano, y la sustituyera mejor por la expresión “pensamientos heterodoxos”, para no crear malentendidos. Siguió el consejo.

chejoviano.... y muy ¿posmoderno? ¿O muy antropológico? El público participaba de un ritual.

Al final, un actor joven lanzaba una patada estupenda contra una puerta de madera maciza que se venía abajo, destrozada. Había que sustituirla cada noche. El golpe fulminante era a la vez símbolo y deseo, proyección de un conflicto existencial e histórico que nos hacía vivir por anticipado su desenlace. En Moscú, de la mano de Stanislavski, aprendí que el teatro salva porque puede, aunque sea por un instante, restaurar la voz, y el cuerpo de una comunidad.

Barba y la antropología

El Brecht de las formas, el Stanislavski místico, la Cuba socialista y el Moscú terminal me prepararon para un tercer aprendizaje.

Deambulaba yo por un Festival Mundial de Teatro en Varsovia, en junio de 1980, cuando llamó mi atención un grupo de personas arracimadas en torno a algún suceso. Entre cabezas y espaldas divisé a una... ¿actriz o bailarina? en plena actuación. Quedé atónita con el uso que hacía de su cuerpo y de su voz. Minutos después, trepó a un artefacto que he olvidado, y gritó sonidos desesperados hacia lo lejos, batiendo un tambor; un golpe invisible la detuvo en el aire y cayó. Era la muda Katrin, de Madre Coraje, la muchacha que sube al campanario para salvar de la guerra a los niños de la ciudad de Halle.

Nunca había presenciado semejante manera de actuar. El arte de la desconocida envió un mensaje crucial a mis intuiciones y a mi oficio. Luego supe que se llamaba Iben Nagel Rasmussen.

Fue una gran suerte que mi primer encuentro cara a cara con esta zona del teatro del siglo XX haya transcurrido, gracias a mi ignorancia y a mi retiro en Moscú, de un modo tan fresco y desprejuiciado. Fue como un choque conmigo misma, sin testigos, en una época en la que deambulaba por países extraños sin saber qué idioma hablar. Pronto deduje que, el joven atractivo y moreno, el de las sandalias y el cabello tan negro, que hablaba polaco y aparecía de vez en cuando por los pasillos del Congreso, era Eugenio Barba.

Seis años pasaron antes de retomar este hilo. Barba visitó por primera vez La Habana en abril de 1987, cuando yo dirigía el Departamento de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas⁵. Yo debo confesar que he sido educada en el principio de “salirle al paso” a la ideología enemiga. Respetuosa, además, de la historia patria, ese día había ido a trabajar vestida de miliciana, porque era 17 de abril⁶. ¿Tengo que decirlo? Mi primera conversación con Barba resultó apasionante... y bastante polémica. Empezó en la Casa de las Américas y terminó en la terraza de mi casa, él sentado en el suelo, escuchando, con impresionante concentración, la última canción de Pablo Milanés⁷. Por supuesto, le regalé mi disco.

Tres meses después, en Argentina, vi por primera vez un espectáculo completo del Odin: El Evangelio de Oxhyrrincus. Sostuve una nueva, dilatada conversación con Barba, en la que le manifesté mi absoluta fascinación por aquel

⁵ El breve espacio en que no estás, se llama la canción.

⁶ Con estos emblemas se identificaba al Gran Inquisidor, verdugo supremo de todos los herejes de la humanidad. Y yo le decía a Barba: ¡No!, ¡al menos en este continente hay muchos herejes, muchos perseguidos, para los que la hoz y el martillo significan otra cosa!

⁷ Ver Kirsten Hastrup, “*Il corpo motivato. Locus e Agency nella cultura del teatro*”, en *Teatro e Storia*, Roma, año X, 1995.

montaje, que era espléndido y grande, pero también mi pena, por el sentido que en éste se otorgaba a la hoz y el martillo⁸. El día que me marchaba rumbo a Perú, los actores del Odin me cantaron a coro, impecables, la romántica canción de Pablo.

Entre 1987 y 1992 seguí de cerca a esta tribu internacional, les conocí nuevos espectáculos, y, de país en país, participé de talleres y muestras didácticas. Gracias a ellos, aquel vislumbre que apareció en Moscú, se me fue instalando en alguna parte honda de la profesión. Lo que me decían ellos, era: el teatro es más que arte. Y eso me lo corroboraba una zona del teatro latinoamericano con la que yo mantenía por aquellos años un intenso contacto.

Cambio de época, cambio de mentalidades, y yo, tan ideológica, me fui volviendo antropológica y posmoderna. Tuve la debilidad de confesarlo en algunos ensayos, lo cual quizás disgustó a algunos editores cubanos. No me da pena contarlo así, porque esta transformación no me pasó en los libros, sino en la vida, antes de saber, incluso, el nombre de la cosa.

En términos de la profesión, “volverme antropológica” significó que empecé a percibir el teatro no tanto como hecho estético, sino como algo que ocurría, que me y nos ocurría. Siguiendo a Barba (quien a su vez seguía en ese punto a Stanislavski), hice “como si” el a priori ideológico no existiera en mí, y puse toda la atención en el proceso. Entonces, percibí el cuerpo motivado⁹,

⁸ Tengan en cuenta que yo venía de una tradición intelectual marxista (lo cual me parece muy bien), pero también de generosas cuotas de marxismo-leninismo exportado de Moscú hacia la isla (lo cual ya no está tan bien).

⁹ Se iniciaba en mi país el llamado proceso de Rectificación, que implicaba, en lo ideológico, político y espiritual, una reacción de la sociedad contra el dogmatismo.

(cuerpo con su alma, claro), que, al moverse, producía relato, sentido y estructura y que, además, se movía con sentido político.

El corolario fue: ya no me bastan la historia, la sociología, la semiología, ni la estética para explicarme el teatro. Hay algo más.

Alentada por aires que me llegaban del corazón mismo de La Habana, pero también del Moscú que tanto conocí, en 1990 me encontraba en pleno proceso de *perestroika*¹⁰ personal y profesional. Desde entonces, observar y meditar sobre qué le ocurre al antropos cuando procesa con el bios un deseo, un propósito, una crisis, un aprendizaje, un objetivo de comunicación o una herencia simbólica, se me ha vuelto segunda naturaleza. Estaba a las puertas de iniciarme como estudiosa de la performance social.

Pero no puedo terminar sin decir que, de Barba y de cada uno de los integrantes del Odin, recibí la lección del respeto al otro. Esa otra, desde luego, era yo: cubana, funcionaria y comunista. Fueron mis receptores candorosos, si candor quiere decir ser benévolo y no tener miedo. Los catalogué de seres dialogantes y compañeros de ruta. Después de haber discutido tanto sobre la hoz y el martillo, hoy soy más comunista. Si por comunista se entiende....¹¹

A Iben, a Roberta, a Julia, a Torgeir y a César, y al propio Eugenio los evoco incandescentes y entrecortados, como los destellos. A mis ojos, encarnan el enigma de ser enteros, porque actúan con verdad todos sus fragmentos¹².

¹⁰En ruso, *perestroika* significa, literalmente, re-construcción.

¹¹ Barba, Eugenio, Teatro. Soledad, oficio, revuelta. Buenos Aires, Catálogos, 1997.

¹² Qué es y cómo trabaja, y, en general, qué papel desempeña el movimiento concretamente físico, corporal, no ya en los marcos de una poética o una estética teatral, sino en cualquier proceso humano y cultural, en cualquier práctica política y comunicativa. En torno a mi persona desplegaron Eugenio Barba y el Odin lazos de afecto que bruscos giros en mi biografía

Patrice Pavis y el cruce de las culturas

Mi “antropologización” estuvo precedida, pero también acompañada, de otro proceso que alcanzó su apogeo en agosto de 1983, mientras leía un libro que ha devenido un clásico. A Patrice Pavis, el joven pensador francés (siempre será más joven que yo, hélas!) le debo un horizonte que va más allá de la semiología.

Durante unas vacaciones en Varadero leí, línea a línea, su Diccionario del teatro —que me lo prestó Rine Leal. Me sumergí en aquella obra monumental como si se tratara de una novela policíaca. Cuando paladeaba el último de los tres índices, comprendí que había encontrado al sabio de mis sueños.

Antes, de él había leído *Languages of the Stage*, y, después, me enfrasqué en el estudio de *Voix et images de la scène*. Va para veinte años que, si escribo un ensayo, o preparo clases, casi de modo reflejo vuelvo a consultar sus libros y artículos¹³.

Al iniciarse los 90 releí sistemáticamente a Pavis. La necesidad de volver a su obra me sobrevino cuando mi país y yo tuvimos que enfrentar una dura encrucijada, la mía compuesta de marxismo, semiología, antropología, socialismo e incertidumbre. En ese momento quise meditar sobre una

durante los 90 se encargaron de poner a prueba. Cuando dejé de ser una funcionaria de rango, siguieron siendo mis amigos, y esto no puedo decirlo de todo el mundo.

¹³ De hecho, esta lógica y esta ética que presiden su trayectoria intelectual han acabado siendo tematizadas en sus estudios, que en años recientes ponen en su foco precisamente el cruce de culturas.

Se le ha traducido mucho en Cuba, y sigue siendo un mentor para los teatrólogos cubanos, que son cultos y entendidos. Sistemáticamente ha cedido a los editores cubanos sus derechos de autor, incluidos los del famoso diccionario, que circuló en miles de ejemplares en una edición popular y gratuita. Lo mejor viene ahora: Pavis se lee algún que otro manuscrito de quien les habla. He tenido la osadía de enviárselos, y me los devuelve con minuciosos comen críticos, escritos graciosamente a mano. ¿Cómo puede él perdonar, siquiera tolerar, mi ensayística efusiva, mi nivel a veces primario de razonamiento y mis imprecisiones terminológicas? Quienes conozcan su pulcritud categorial (hijo de Descartes, aunque escritor elegante y de esprit) comprenderán que la benevolencia se cuenta también entre sus muchas cualidades.

importante obra cubana que estaba llenando el teatro: *Manteca*, de Alberto Pedro.

Ahora me veo claramente, recluida durante cinco meses en una apartada playa del Este de La Habana, sintiéndome, mientras escribía, un híbrido (muy discreto, por lo demás) de Patrice Pavis, José Lezama Lima, Cintio Vitier y Eugenio Barba. Traté de ser, al mismo tiempo, ética, imaginativa, rigurosa, sutil, auténtica y visionaria. La criatura, que vino de aguas profundas y de ríos diversos, se llamó El don de la precariedad, ensayo como un pequeño fruto de mar, selecto, insuficiente, pero indiscutiblemente mío¹⁴.

¿Y a qué se debió esta afición por Pavis, después de mi inicial desconfianza hacia la semiología teatral, que en los 70 había llegado hasta las costas cubanas como una moda? A mi juicio, en la teoría teatral de la segunda mitad del siglo XX, el mayor aporte de Patrice Pavis consiste en haber logrado integrar en sus visiones del teatro perspectivas irremplazables y diversas, que él se propuso articular: la semiología —que él mismo contribuyó a desarrollar—, el análisis sociohistórico —especialmente de procedencia marxista—, y el prisma antropológico, que ha desplegado en la última década.

Este francés riguroso, incansable y de fino humor, me dejó la lección intelectual de no atrincherarme en la tradición que domino. Ha practicado la teoría como un acto de *croisement de cultures*¹⁵. Cuando, a fines de los 80, nombró la problemática del teatro “como encrucijada de culturas”, también dio

¹⁴ Publicado en este volumen.

¹⁵ Patrice Pavis (editor). *The Intercultural Performance Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.

el nombre justo al principio que, en la teoría teatral, él representa: concebir la práctica de la teoría como un acto integrador que hace entrar en un diálogo tradiciones irremplazables y diversas.

Randy Martin y el cuerpo de la política

En 1993, leí y releí, en la primera página de un libro, la frase: “toda producción requiere un cuerpo. También lo requiere la producción de historia humana”. Y entonces emprendí un viaje que todavía no ha terminado. En este nuevo tramo del camino quizás he dejado de ser estrictamente una teatrológica, para convertirme en observadora de la cultura, y comentarista de “actuaciones” sociales de marcado sentido espectacular. Además del teatro, ahora me interesa la dimensión, más general, de lo “performativo” en la cultura.

Hablaré de Randy Martin, newyorkino y marxista. Dio sus primeros pasos en el entorno de Fredrik Jameson y es hoy un original pensador, que produce teoría en la frontera difusa entre la estética, la teoría del teatro, la teoría política y la antropología. Cuando lo conocí, en 1993, rebasaba escasamente los treinta años. Ya entonces había escrito su fundamental estudio *Performance as Political Act: The Embodied Self*, donde la citada frase aparecía¹⁶.

Vive y piensa en Nueva York, el corazón de la sociedad norteamericana actual. Auxiliado por su conocimiento práctico de la danza y el teatro (fue

¹⁶ Randy Martin, *Performance as Political Act...*, Nueva York, Bergin & Garvey, 1990.

bailarín y coreógrafo), durante la última década Martin ha desarrollado la tesis del cuerpo individual y social como un potencial político opositor. En sus estudios fenomenológicos sobre el teatro y la danza ha identificado principios que acompañan el “movimiento crítico” del cuerpo, una dimensión que, promovida, abre brechas de democracia y utopía en el orden cultural dominante. Martin, desde luego, ve a la política no como una actividad circunscrita a instituciones formales, sino como dato inseparable de toda convivencia social.

En su libro más reciente, *Critical Moves*¹⁷, examina diferentes prácticas danzarias norteamericanas — captadas en el curso de los ensayos o en su manifestación frente al público—, con el fin de identificar los fundamentos de un “cuerpo crítico”, capaz de producir alternativas de cambio frente a las prácticas culturales dominantes en la sociedad capitalista actual.

Los que danzan o intentan danzar, o los que hacen teatro, experimentan el movimiento como un cambio permanente que no sólo es posible, sino inevitable e intuitivo. Esta disposición al movimiento crítico puede extenderse mucho más allá en la práctica social, aunque la danza permite observar con mayor claridad qué principios permiten incentivar y organizar esos “movimientos críticos” (*critical moves*), y oponerlos a los *motions*, o movimientos conservadores, reproductores del orden.

Las tesis de Martin tienen ricos antecedentes en el pensamiento norteamericano que, desde los años 60, ha investigado los vínculos entre teatro

¹⁷ *Critical moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham-Londres, 1998.

y antropología, y muy particularmente en las obras precursoras de Victor Turner y Richard Schechner.

Debo agregar que es amigo querido y admirado, el joven Randy, escritor de asombrosa productividad, y agudo comentarista del teatro cubano de los años 80 y 90. Teniéndolo a él de guía he conocido a grandes monumentos-mitos de la cultura norteamericana como los rascacielos de Los Ángeles, Beverly Hills, el teatro de Broadway y al coreógrafo negro Bill T. Jones. Una vez, su esposa y yo lo acompañábamos en un paseo por Manhattan. De pronto, nos dejó atrás y se internó en la multitud de una congestionada acera de Manhattan, haciendo traviosos pasos de danza. Su avance, tan libre y gracioso, tan imprevisto, fue recibido con un imperceptible tintineo de rascacielos regocijados.

.....

¿Qué falta en estas memorias? Pasé revista a legados que me vienen de un alemán, un ruso, un italiano, un francés y un norteamericano. Falta, obviamente, lo de acá, lo que “somaticé” acompañando al teatro latinoamericano y cubano durante cuarenta años, compartiendo con sus grupos y maestros. Pero esa relación es como de espejo. Desde luego, está entretrejida con la anterior, pero tendré que desentrañarla de otra manera y en otra ocasión.

SANTIAGO DE CHILE-LA HABANA-BUENOS AIRES
JUNIO-SEPTIEMBRE DE 2001

Soy teatróloga, lo cual me sensibiliza especialmente con aquellos eventos en los que:

el desempeño físico de actores, sujeto a estructura, duración y espacio determinados, se expone deliberadamente a la mirada de espectadores con el fin de inducir un cambio.

Disciplinas que se han desarrollado en las últimas décadas llaman *performance*, en un sentido amplio del término, a este tipo de comportamiento humano básico, que es de naturaleza cultural. En una performance, los roles de actor-participante-espectador con frecuencia se funden o intercambian.

Las performances, que son de muy diversa índole, constituyen un recurso de las comunidades humanas (y aun de algunas de animales más sencillos) para materializar, a manera de "espectáculo", sus impulsos y proyectos.

El teatro como arte es un caso especial de performance donde la función estética predomina; pero hay otras que, aunque poseedoras de componentes estéticos, priorizan otro tipo de función y tienen también gran peso cultural: la misa, el espectáculo deportivo, determinados actos políticos, a veces la "clase" (el acto vivo pedagógico), por ejemplo.

En resumen, las sociedades utilizan sus cuerpos, movilizados y exhibidos, como materia prima y tema para procesar *deseos* (ideales, aspiraciones, intereses, creencias, código de valores, etc.) y confirmar o subvertir el orden que permite realizarlos (o los obstaculiza).

En Cuba llama la atención el incremento de performances de propósito político que ha tenido lugar en tiempos recientes. Las que ahora analizaré cumplen cuatro condiciones:

- surgieron en los últimos tres años
- el estado las concibe y organiza
- tienen alcance masivo y nacional
- se difunden por televisión

Aunque en este análisis me serviré de categorías provenientes de las ciencias del espectáculo y la antropología cultural, el tema llama también a reflexión al pensamiento político, la sociología, la psicología y la pedagogía, entre otras disciplinas.

Mesa redonda

Cuenta la leyenda que el Rey Arturo, trasgrediendo la rígida jerarquía medieval, organizó una forma de intercambio entre personas llamada la Mesa Redonda. La novedad consistía en que este espacio físico concretaba en un plano real y simbólico el ideal de un pie de igualdad entre los participantes. Los televisores cubanos ofrecen todos los días, a partir de las 6 y 30 de la tarde, un programa de hora y media de duración que lleva ese mismo nombre. Su objetivo es ofrecer a la población un análisis sobre temas político-sociales de actualidad.¹ Se

¹ El programa realizó su primera emisión a fines del año 2000 al calor de la campaña nacional por la repatriación del niño Elián González. Este niño de 6 años fue conducido por su madre en una balsa hacia los Estados Unidos. Ella murió en la travesía, pero el niño llegó a salvo a costas norteamericanas. Luego se estableció un largo litigio entre el padre, residente en Cuba, que lo reclamaba, y los familiares del niño en Miami que alegaban derecho a retenerlo. Finalmente, los tribunales norteamericanos fallaron a favor del regreso del niño a Cuba.

trasmite en cadena por dos de los tres canales de la televisión y por dos emisoras de radio.

La escenografía consiste en una gran mesa en forma de anillo montada sobre una plataforma baja, equipada con sillas y micrófonos, y unos 5 ó 6 expositores sentados alrededor de ella. A un costado del *set* se alinea en butacas un público real de unas 50 personas.

El rol protagónico corresponde a un moderador conocido popularmente como Randy (*nom de guerre* sin apellido consagrado por el uso). Lo acompañan 3-5 periodistas de planta y algunos invitados, según el tema a tratar.

Los oradores toman la palabra de acuerdo a un guión previo (el ensayo o preparación tiene lugar en las mañanas del mismo día). Su tarea es enunciar ante el televidente parlamentos de 2-3 minutos de duración que se van sucediendo a medida que el moderador concede la palabra.

Estos parlamentos, referidos a un elemento temático común, técnicamente hablando son monólogos: unidades autónomas de sentido que, enunciadas por el actor-personaje dentro del marco de un relato, no están orientadas al intercambio de réplicas o diálogo. Se vinculan entre sí por yuxtaposición (y no por encabalgamiento, que sería el procedimiento dialógico).



2005

La Mesa Redonda reúne en cada presentación unos 15-20 de estos parlamentos, ilustrados eventualmente con imágenes de video y entrevistas telefónicas a otros comentaristas. Están enlazados por alocuciones a cargo del moderador. Al final del programa este lee un parlamento donde resume el juicio de valor que ha sido argumentado.

En el transcurso de esta performance, yo, el espectador-televidente, percibo en primer plano al expositor de turno, que dirige su discurso hacia mí. Simultáneamente, capto en segundo plano a otro personaje —el público del estudio— que también parece mirarme. En realidad, mira hacia una pantalla instalada en el estudio que le permite rescatar el rostro del actor que habla, dándole la espalda. Yo, televidente, me miro en el espejo de un personaje colectivo que, a pocos pasos del acto vivo, sustituye la realidad por su imagen.

Mediante este último procedimiento — el juego de espejos — la dramaturgia del programa no solo produce, sino que exhibe el rol mediatizado (en varios sentidos) de un espectador que consume la imagen de la imagen de la imagen.²

Desde el punto de vista temático, el discurso total es homogéneo y fluye, lubricado por la idéntica postura compartida por los expositores. Las cámaras ayudan a concretar sensorialmente este ideal de lo total e indiviso:

- de manera recurrente, una cámara cenital inserta en pantalla la forma pura y circular del *set*;
- otra cámara introduce primeros planos de los espectadores, inmóviles y atentos.

² Cuando participa Fidel (lo que ocurrió en tres ocasiones en el mes de mayo), la Mesa Redonda se extiende de 3 a 5 horas y cancela una parte o la totalidad de la programación de ese día.

Lo vario, como ritmo y energía, descansa en el breve salto de expositor en expositor, equivalente a pasar la página de un libro, y también en la marca individual inevitable que impregna cada orador a su actuación (fisonomía, timbre de voz, dicción, gesto, latiguillos, ritmo).

Desde un análisis de estructura de relato, en esta performance los personajes diferentes son, en realidad, actores de superficie o personificaciones de un solo actor profundo (actante) que trabaja para establecer un criterio único de verdad.

Desde esta misma perspectiva se pueden relevar los siguientes procedimientos de composición:

- linealidad, énfasis en el encadenamiento de principio a fin (eje diacrónico); en análisis musical, esto equivaldría al predominio de lo melódico sobre la complejidad armónica;
- adelgazamiento consecuente del eje sincrónico. Desaparición de las simultaneidades, diferencias entretejidas y polifonía que sustentan la densidad de un discurso.
- énfasis sobre un rol “protagónico” — el moderador— , responsable del manejo centralizado del conflicto. Es el único actor habilitado por la dramaturgia para hablar por decisión propia.
- guión de las acciones que no prevé espacios de improvisación
- en el caso del público del estudio, merma de lo energético real y exhibición de su subordinación a un principio simbólico (mirar la pantalla). En el caso del

televidente, juego de espejos que le propone como natural la pasividad de su rol.

En casos especiales, Fidel comparece en la Mesa Redonda, lo que la extiende varias horas y altera la programación televisiva habitual.³

La Mesa Redonda se ha transmitido sin interrupción desde finales del año 2000 y constituye el principal instrumento (mediático) de una estrategia del estado denominada "la batalla de ideas".

³ Sucedió en dos ocasiones entre el 8 y el 14 de junio. El domingo 15 de junio, además, hubo Mesa Redonda especial para comentar la entrevista concedida por el dirigente cubano al diario argentino *El Clarín*.

Tribuna abierta

La Tribuna Abierta es la otra performance de frecuencia periódica puesta a contribución de la "batalla de ideas". Ocurre los sábados a las nueve de la mañana en uno de los 149 municipios del país y se trasmite en vivo y en cadena por los tres canales de la televisión. Dura aproximadamente dos horas, y consiste en un acto multitudinario que tiene como propósito denunciar las acciones del imperialismo norteamericano y otras fuerzas reaccionarias contra Cuba y mostrar el apoyo de la población a las conquistas del socialismo. Se retrasmite la tarde de ese mismo día.

Hoy sábado 21 de junio, mientras escribo, siento el rumor (en la televisión) de la Tribuna Abierta número 148 de una serie que comenzó, al igual que la Mesa Redonda, hace tres años.

Si la Mesa Redonda significa día de semana, locación fija, espacio cerrado, público selecto, análisis y sedentarismo, aire acondicionado, luz artificial y ciudad, la Tribuna Abierta, como su nombre lo indica, es casi todo lo contrario: día feriado, luz de sol, cuerpos a la intemperie, multitud, itinerancia y ruralidad. Su propósito es instruir, pero al mismo tiempo entretener.

La explanada a la intemperie da cabida a miles de espectadores que miran hacia un escenario elevado a quince metros de distancia. Como en la Mesa Redonda, también sobre él hay actores-oradores; pero aparecen y desaparecen de a uno, alternándose con números de arte confiados a profesionales o aficionados del territorio. Los géneros de preferencia son la danza, el coro, la canción solista, la décima campesina, la declamación y la pintura mural. Algunos

de estas manifestaciones llevan por sí mismas la gracia popular; otras se corresponden con el tono épico de los discursos.

Medidas tecnológicas de excepción permiten que la señal de las Tribunas llegue con especial nitidez a nuestros telerreceptores.

El 24 de mayo de 2003 registré los pormenores de una Tribuna Abierta efectuada en el municipio de Amancio Rodríguez, localidad rural de la provincia de las Tunas, en el oriente del país.

- Una presentadora profesional lee los nombres de las autoridades que presiden el acto; papel en mano, introducirá gradualmente a oradores y artistas, según una distribución aproximada de 3 oradores y dos o tres números de arte.
- Domina el escenario una pancarta gigante confeccionada con miles de flores blancas insertadas sobre un tapiz de flores rojas en la que se lee: "Un mundo mejor es posible".⁴ Bajo el lema, aparecen representadas seis palomas que vuelan en diagonal hacia el cielo. La presentadora informa que la pieza ha sido confeccionada por la Empresa municipal o provincial de Floristería.
- Sobre el escenario permanecerá todo el tiempo un coro, y, a un costado, 10 pintores que ejecutan un mural de tema patriótico.
- La primera fila de los espectadores, muy derecha, parece estar alineada sobre alguna señal dibujada en el piso. En ella se destaca un tramo central de color verde, formado por miembros de las Fuerzas Armadas con sus uniformes; otro azul, con camisetas que llevan impresa la imagen de "los cinco héroes

⁴ Consigna adoptada por el Foro de las izquierdas en Porto Alegre, Brasil en xx del 2003.

prisioneros del imperio"; ⁵ hay , además, un tramo blanco, de estudiantes de secundaria, y otro, celeste, formado por alumnos de un preuniversitario especial.

- A partir de esta primera fila, que hace las veces de presidencia, comienza una multitud de miles o decenas de miles de espectadores que, sin excepción, portan banderitas cubanas de papel.
- Al agitar las banderitas en el aire, el público se auto-transforma en un solo cuerpo ondulante y tricolor, como las banderas que ondulan al viento.
- Me resulta llamativa la precisión en la producción escénica: tempo oportuno y fluidez, esmero en el vestuario, peinado y maquillaje no solo de los artistas, sino de los oradores. Esta prolijidad escénica contrasta con las condiciones de intemperie y el clima tórrido.
- Tres de los doce oradores son niños entre los xx y los xx años
- El acto concluye con una canción a cargo del coro y veinte solistas, cada uno provisto con micrófono inalámbrico. Al ritmo de *Vamos a andar*, de Silvio Rodríguez, ondula bajo el sol el mar de banderitas.
- Parte de la fila delantera se retira ordenadamente, en columna de a uno.

Al sábado siguiente (7 de junio de 2003) la Tribuna se realiza en la capital, en el municipio más populoso del país: 10 de Octubre. La performance transcurre ahora en el patio de una escuela, donde 7,000 participantes ocupan asientos bajo el sol. Las boinas de los pioneros (estudiantes de primaria) tapizan de rojo la

⁵ Cinco agentes cubanos de la seguridad condenados recientemente a cadena perpetua en un amañado juicio celebrado en los Estados Unidos.

explanada y Fidel está sentado en la primera fila. Una nutrida representación del gobierno lo acompaña, entre otros, el Ministro de Cultura.

En relación con la primera tribuna se repiten los siguientes elementos:

- niños oradores
- pancarta gigante hecha con flores;
- coro siempre visible sobre el escenario;
- mural de tema patriótico;
- patrón de color en el vestuario del público;
- alternancia de discursos políticos y números de arte;
- banderitas en manos de todos.

Como singularidad destaco la primera secuencia del acto:

- Un actor profesional declama el *Discurso número 1*, del poeta cubano Eliseo Diego (oriundo de ese municipio, ya fallecido). El poema evoca imágenes de soledad y muerte y es de tono íntimo.
- Terminada la declamación, suena un coro de gaitas e irrumpe en escena una danza folklórica gallega. La sigue una coreografía de danza y canto flamencos.

No afirmo que haya intencionalidad en esta yuxtaposición de hemisferios de sensibilidad tan diferentes. Tampoco lo niego. Lo relevante es que las performances políticas cubanas del día de hoy permitan *plantearse* interrogantes estéticos tan puntuales. Una Tribuna Abierta da ocasión para admirar el talento o la pericia de un intérprete, calcular el potencial cultural del territorio, sobrellevar el eclecticismo inherente al género o bien hacerse un juicio sobre la nota realista socialista aportada por un director de escena municipal.

Terminada la obertura, aparece el primer orador del acto: una niña de once años que lee su discurso...

En este punto me permitiré una digresión.

El niño épico

En el universo pujante de la performance política cubana ha echado raíces una estrategia que comenzó a esbozarse hace una década: el niño-actor en función política. Mi memoria asocia estas criaturas con celebraciones del cumpleaños de Fidel que tuvieron lugar en los años 90. Recuerdo una canción de homenaje que le dedicaron unos infantes y que arrasó de lágrimas los ojos del líder. Los primeros planos de la televisión se cebaron en el detalle humano, lo retrasmittieron varias veces y creo incluso que lo reprodujeron en un documental. Si no me engaña la memoria, fue en esa misma coyuntura que el grupo teatral La Colmenita, agrupación notable integrada por actores niños, entró definitivamente en los escenarios políticos oficiales. Algo más tarde, en el intervalo 2000-2001, con las movilizaciones en torno al niño Elián, cristalizó el recurso del niño orador, hoy infaltable en la performance política cubana.

Este niño es épico. En Tribuna Abiertas, marchas, veladas, protestas y homenajes es tan infaltable como las banderitas de papel. Se ha convertido en un símbolo de algo. Sanos y espabilados, la tribuna convierte a los escolares en difusores de clichés del pensamiento adulto y remedos del orador decimonónico. Los gritos causan daño a sus cuerdas vocales y, mal orientado por sus mayores, reproduce todos los vicios del mal escritor y el mal actor (los discursos suelen ser

leídos). La televisión los exhibe con el orgullo relamido del padre que obliga al retoño a recitar para la visita. Niños de tribuna, querubines previsibles, falsos sin saberlo.

Son para los otros niños modelo de excelencia ciudadana y éxito social. El pueblo los ha bautizado los “niños monstruos”.

Volviendo a la Tribuna

En total, intervinieron en la Tribuna Abierta del municipio 10 de octubre xx oradores y xx números de arte.

Al terminarse el acto, Fidel realizó una breve alocución, a petición del público, en la que anunció: “nuevas y grandes batallas esperan a nuestro pueblo”. Tres días después conocimos sus razones por la prensa: la Unión Europea había acordado el 5 de junio aplicar sanciones contra Cuba.

La Tribuna Abierta moviliza semana a semana volúmenes significativos de espectadores, artistas, oradores, y dirigentes, amén de personal de apoyo — desde policías, médicos y choferes hasta vendedores de fiambres y personal de áreas verdes y limpieza de calles. También transporte, combustible, recursos materiales y fuerza de trabajo que el estado aporta. Detrás una Tribuna hay cientos, quizás miles de horas de ensayo, así como despliegue constructivo destinado al remozamiento del área urbana o la edificación elegidas como sede.

Pero quizás lo más significativo a los efectos de mi punto de vista es, no lo que sé, sino lo que imagino: una compañía de performance, estatal, especializada en la movilización política y dotada de dramaturgo y director de

planta, maestro de ceremonia, coreógrafo, músico, escenógrafo, peluqueros, maquillistas, vestuaristas, arquitectos e ingenieros y taller de atrezzo. Como algunas compañías, contrataría a los actores según los requerimientos del guión.

Primero de mayo

En Cuba ha habido actos políticos masivos en los que el azar, la improvisación y, sobre todo, la intensidad o “sintonía” del grupo congregado produjeron en la historia metáforas inolvidables: una paloma en el hombro de Fidel, un poema dicho por Camilo, lluvias bíblicas, una escenografía de fusiles populares alzados en el aire, el llanto digno de la multitud por sus muertos o un silencio destrozado hasta la victoria siempre por el Che.

Ninguno de ellos contó con una dramaturgia tan efectiva como el Primero de Mayo de este año en la Plaza de la Revolución, solo comparable con la misa ofrecida en ese mismo lugar, en enero de 1998, por el Papa Juan Pablo II..

La Plaza de la Revolución está interiorizada por todos los cubanos como el altar simbólico de la nación. Al iniciarse mayo, la coyuntura internacional se presentaba particularmente adversa para el socialismo cubano: vergonzosa guerra de las grandes potencias contra Irak y escalada neofascista de los Estados Unidos, deseos de justificar una acción militar contra la isla; trauma por los pronunciamientos de conocidos intelectuales y artistas de izquierda, amigos tradicionales de Cuba, que denunciaron al gobierno cubano por el encarcelamiento de 75 opositores políticos y el fusilamiento de tres secuestradores de una nave; economía en estado crítico, complicada con focos

de droga y corrupción, y el fondo espiritual permanente de la familia cubana dividida por la emigración.

La percepción popular de una amenaza real sobre la nación y el socialismo, pero también una exhaustiva campaña estatal de movilización cuadra por cuadra, reunieron sobre la extensa área de la plaza y sus calzadas aledañas a más de un millón de personas provenientes de las dos provincias habaneras.

Dominaba el acto un coro de 700 voces, vestido de blanco, azul y rojo – los colores de la bandera cubana. Desplegado sobre los espacios de mármol del conjunto arquitectónico el coro gigantesco, además de cantar, ejecutaba movimientos coreográficos que lo convertían en escenografía viva, a la manera de una pizarra humana. En la tribuna presidencial rodeaban a Fidel las principales autoridades del gobierno y el partido vestidas con camisetas rojas. Abajo, en la muchedumbre, se reproducían estas mismas concentraciones de color rojo con iguales camisetas. El océano de banderitas cubanas de papel, se adentraba ahora muchos kilómetros en el horizonte. El gran cuerpo de la nación ondulaba, como un pabellón al viento. Pantallas gigantes y altavoces permitían a un sector del público acceder al espectáculo, demasiado distante de la mayoría.

La selección artística, integrada por xx números, llevó a escena a grupos y solistas de prestigio, alternando con xx discursos de figuras nacionales e internacionales distribuidas en baterías de 3-4.

Tres piezas oratorias comunicaron sus especiales cualidades al evento. Las tres compartían un elemento excepcional que denominaré “enunciación profética”: el reverendo norteamericano Lucius Walker, que interpeló en

segunda persona al pueblo cubano y lo llamó "pueblo elegido"; el sociólogo mexicano Pablo González Casanova, que después de leer el "Llamado a la conciencia del mundo", enunció rítmicamente una suerte de salmodia: "Cuba es la esperanza, Cuba es la esperanza, Cuba es la esperanza"; y el discurso de Fidel que aportó, en el momento climático, visiones exaltadas de guerra, voluntad de victoria e inmolación

No quiero desconocer la potencia real que emanó de esta congregación de un millón de cubanas y cubanos diciendo no al imperialismo y sí al socialismo tras una madrugada de lluvia a la intemperie. Los cuerpos congregados y llenos de deseos pueden llegar a rebasar cualquier esquema y elevarse por encima de símbolos preconcebidos. Un millón de cuerpos echan mucha energía al viento. Pero también debo decir que vi reproducirse por primera vez en un acto de la Plaza de la Revolución un esquema, y que este era el resabido de la Tribuna Abierta semanal, con su voluntad de producir espectáculo a toda costa.

Los peligros del ritual

Existe un concepto cardinal para la comprensión de lo performativo que es el de *ritual*.

lamamos ritual a:

Un acto que, basado en la *repetición* de determinados movimientos, sonidos, posturas, imágenes y palabras propiciatorias, y en la exhibición profusa de símbolos, induce estados de conciencia extraordinarios con el objetivo de confirmar o, por el otro extremo, subvertir los valores consagrados por algún orden

dominante.

El ritual tiene una base fuertemente sensorial y corporal y, al mismo tiempo, simbólica, por lo que, de suyo, pone a su servicio al arte y a los procedimientos estéticos.

Es esencial la enunciación repetitiva y rítmica para que el “contenido” discursivo del ritual se torne inseparable de su fundamento biológico. De este modo, el ritual pone en el cuerpo, literalmente, la doctrina, la fe o el deseo, produciendo alteración del estado de conciencia ordinario (que a veces llega al transe). Los rituales se enraízan en la cultura de una comunidad y marcan a fuego su inconsciente.

Pero quizás lo más importante para los análisis modernos de la performance social es el hecho de que el ritual no solo se manifiesta en ritos concretos, sino que se extiende a actuaciones más amplias o *ritualizaciones*,⁶ que tienen lugar cuando la comunidad produce atmósferas y efectos celebratorios en marcos menos precisos en el tiempo y el espacio que el rito, y con procedimientos más sutilmente codificados. La ritualización recibe gran ayuda de la tecnología, es más difusa que el ritual, y su parafernalia pudiera ser menos obvia. Pero también llevan al grupo a autoperibirse como *uno*.

Los juegos amorosos de la pareja tienen esta cualidad. Mediante gestos y sonidos, que a veces son códigos muy cerrados, y siempre actuados de manera repetitiva y rítmica, alcanza la pareja humana una vivencia trascendente de comunión. El teatro como arte también es productor de ritualizaciones — cuando

⁶ Richard Schechner: *The Future of Ritual*

no es él en sí mismo y directamente un ritual. Amor de pareja y teatro tienen en común un trabajo particularmente intenso sobre la presencia corporal, y es ese trabajo el que induce sentimiento de poder extraordinario, unidad e incandescencia que captura a los participantes de la performance.

De modo que, sea rito o ritualización, la condición es que haya:

- deseo y energía concentrados, cuerpo explícito, sensorialidad bajo estímulo intenso, artefactos o discursos “sagrados”
- un cierto control sobre la estructura.
- ritmo acentuado, repetición, recurrencia y reiteraciones.

Los estudios de la neurofisiología del ritual demuestran que este último factor es condición *sine qua non* para desencadenar la hiperestesia, “hechizo” o experiencia de poder ilimitado.

No es difícil imaginar la importancia política de este recurso. Agreguemos que hay rituales trasgresores (en la Argentina, los piqueteros o las Madres de Plaza de Mayo), que se ejecutan para inducir cambio y ruptura; y que también los hay conservadores, puestos en función de perpetuar un orden dominante.

Las performances que he descrito (a las que se suman marchas de protesta, discursos múltiples, clausuras de eventos y veladas político-culturales difundidas en cadena por la televisión) gravitan día a día, semana tras semana y mes tras mes, compulsivamente, sobre la existencia de los 11 millones de cubanas y cubanos que habitamos en la isla. Producen un efecto generalizado de ritualización o “teatralización” de la vida cotidiana que no poca gente refiere como saturación y

omnipresencia enervantes. Muchas cubanas y cubanos, en una sociedad que es sumamente aguda e inteligente en materia política, pero también sensitiva y espectacular, tiene la percepción de que en esta dramaturgia le ha sido asignado un personaje de superficie, y que la verdadera fuerza dramática que mueve el relato patriótico (el actante o personaje profundo), es el estado.

Movilizada a una situación permanente de representación, encerrada en el estudio televisivo, retenida frente a la pantalla, o bien sacada al sol y al viento, en esta dramaturgia la Patria se representa y se vive a sí misma unánime y gloriosa, pero también escenográfica y banal, como una banderita de papel.

LA HABANA, JUNIO DE 2003

Toda sociedad conocida posee zonas lacerantes que acarrearán algún dolor a sectores más bien amplios de sus integrantes. Esos núcleos de carencia colectiva – que en determinadas épocas se exacerban – infiltran la experiencia cotidiana. No siempre se tiene plena conciencia de ello, porque nada más común que una infelicidad naturalizada o racionalizada (la justificación intelectual de una carencia intolerable). En este trabajo llamaremos “infelicidad” a la percepción



Amado del Pino

de carencia que, en algún plano, trastorna la convivencia de una colectividad.

Si una infelicidad produce movilización orientada a subvertir el sistema que la genera (sistema político, sentimental o el que fuere), hablamos de actuaciones opositoras. Los gestos posibles frente a la infelicidad recorren la gama que va desde el proyecto radical más

articulado, hasta la resistencia sutil, desde la insurrección hasta las adecuaciones (los sometimientos consentidos).

La resistencia suele involucrar fidelidad a valores contrarios al orden dominante y, claramente, angustia. Enfrentada a una contradicción cuyos marcos no puede rebasar, la resistencia produce a veces la patética figura de una cuasi parálisis tratando de ser digna.

Las grandes piezas de Chéjov, escritas en la Rusia de los albores del siglo XX, suministran un espléndido modelo dramático de comportamientos

resistentes en una situación donde la infelicidad tiene arraigo en una contradicción histórica sofocante. Impulsos exacerbados de Vida Mejor (alimentados por ideologías libertarias y socialistas que atraviesan la época) acuden fracturados desde la estructura profunda y forman, en la superficie del tejido dramático, discontinuidades y destellos. La famosa atmósfera chejoviana no es efecto del recorrido arrasador de una historia, del encadenamiento causal de sucesos, sino de la energía comprometida en segmentos de afecto libertario que escapan. Chéjov es un antropólogo de la pasión confinada a su espacio mínimo. Su dramaturgia no está organizada para seguir las dudas y oscilaciones de la voluntad sin esperanza — en la historia — sino para presentar los espacios donde el ser resistente salta, se mueve, autónomo y discontinuo, fuera de la historia.

Llamaré en este trabajo “deseo remanente” a uno, no neutralizado del todo, atrapado en situaciones de transición y aguda crisis. Y lo llamo “remanente” no sólo en el sentido de lo epigonal o desgastado, sino de lo que, aún obstaculizado, infiltra y erosiona una estructura.

El teatro cubano de la primera mitad del siglo XX creó una vertiente que nuestro investigador Rine Leal denominó la “dramaturgia de transición”. Tres dramaturgos de los años 40 y 50 del siglo pasado (Virgilio Piñera, Rolando Ferrer y Carlos Felipe) teatralizaron para siempre encrucijadas de pobreza material y espiritual extremas — en los años que antecedieron al triunfo de la Revolución cubana — donde el espacio social aparecía arrasado de mediocridad y falsificación cotidianas. Los tres lanzaron al centro de aquellas historias de

asfixia vestigios incontrolables de deseo remanente. Gesto insignia de aquella tradición: Luz Marina, con su abanico, labrando un espacio mínimo para respirar, en *Aire frío*, de Piñera.

Malestar profundo y pasión encarcelada volvieron a presidir la escena cubana a fines del siglo pasado, al iniciarse la época del “período especial”. Entre 1992 y 1996 algunos eventos se convirtieron en jalones de la escena nacional: *Ópera ciega* y *El arca*, de Víctor Varela; *Niñita querida*, de Virgilio Piñera-Carlos Díaz, *Manteca*, de Alberto Pedro, *Perla marina* de Abilio Estévez, *Parece blanca*, de Estorino, y coreografías memorables de Marianela Boán coronadas por su excepcional *Corus perpetuus*, todavía en 2002, cuando en otros escenarios ya sólo veíamos epigonismo.

Dejado atrás el momento de oro de la década pasada, la desazón transita, como puede, por los escenarios fatigados de hoy. De las claves neochejovianas, piñerianas y

posmodernas queda, las más de las veces, una retórica quejumbrosa y trilladas alegorías destinadas a camuflar el sentido político. Las nuevas dramaturgias no logran, como antes hicieron, propiciar la comunión de los espectadores en el espacio mínimo de la pasión que resiste; una discursividad prudente y/o la franca comercialización obstruyen el paso al deseo remanente.



El zapato sucio, de Amado del Pino
Puesta en escena: Julio César Ramírez

En medio de este panorama, dos textos publicados recientemente han llamado mi atención: *El zapato sucio*, de Amado del Pino, e *Ignacio & María*, de Nara Manzur.¹ El primero ganó el Premio nacional de dramaturgia Virgilio Piñera – el más prestigioso del país; el segundo, fue declarado finalista en ese mismo certamen. *El zapato sucio* logró de inmediato su estreno. *Ignacio & María* permanece inédita para los escenarios, tres años después de su escritura.

Ambas son obras de dos personajes concebidas como un acto único. En ambas una figura maneja su infelicidad en situación límite, midiéndose con un partenaire que hace funciones de oponente-ayudante. Ambas sitúan la acción en la Cuba actual y diagnostican una disfunción profunda en nuestra sociedad.

El discurso sin cuerpo

Zapato sucio nos presenta a Muchacho: ingeniero, blanco, de unos 40 años, radicado en La Habana. Convencido de que su vida es un fracaso, Muchacho llega sorpresivamente a la casa de Viejo, su padre campesino; pretende resolver su infelicidad regresando a su origen rural. La obra alterna dos planos: el diálogo realista, en el que Muchacho defiende sus razones frente a los argumentos del padre, y dos secuencias simbolistas que se intercalan en ese diálogo: los “Delirios”. Tratados como si fueran sueños, los Delirios representan el inconsciente de Muchacho, el movimiento reprimido de sus fantasmas. Muchacho tiene una hija pequeña en los Estados Unidos, adonde fue llevada ilegalmente por su madre. Viejo estuvo en la cárcel al principio de la Revolución por participar en peleas de gallos, prohibidas por el gobierno. Muchacho es militante

¹ *Teatro cubano actual*, La Habana, Ediciones Alarcos y Universidad de Alcalá, 2003.

del Partido, bebe mucho y juega con la idea del suicidio (“¿Tienes miedo de que me mate delante de ti?”). Viejo es un carácter vigoroso y nunca ha sido un defensor entusiasta de la Revolución.

Propongo una mirada extensa al texto:

Acto primero

LUZ PLENA, AGRESIVA, QUEDA LA IMAGEN DE LA CASA POR DENTRO SORPRENDIDA POR LA IRRUPCIÓN DE ALGUIEN.

[...]

Viejo: Eres ingeniero, tienes una vida hecha. Es una lástima que no te hubieras encontrado una mujer...

[...]

Muchacho: Me estoy volviendo más viejo y más gruñón que tú. Me quejo de que al robo se le llame invento, a algunas putas, jineteras, pero me he pasado la vida diciendo una cosa en una reunión y otra a la mujer con quien me acuesto.

Viejo: Pensar mucho es cosa de gente sin oficio. Yo no puedo andar dándoles vueltas a los pensamientos porque tengo que limpiar el arroz y buscarle agua a los animales.

[...]

Muchacho: Yo tenía cinco años cuando prohibieron las peleas [de gallos]...

Viejo: El juego es un veneno.

Muchacho: Sí. Pero el gobierno no es el papá de uno.

[...]

Delirio 1

EN LA FORMA DE HABLAR DE MUCHACHO HAY MÁS DE SOLILOQUIO QUE DE MONÓLOGO. PARA LOS DELIRANTES PERSONAJES SE PODRÁ [...] HASTA VALORAR LA POSIBILIDAD DE QUE EL PROPIO ACTOR QUE INTERPRETA A VIEJO, APOYADO POR LAS MÁSCARAS, ASUMA AQUÍ LOS FUGACES ROLES QUE FORMAN PARTE DEL REINO DEL SUBCONSCIENTE.

[...]

Muchacho: No fui, no soy maricón... ¿Y qué? Por huir de la debilidad escondí mis versos. Para mí, una carrera práctica: o ingeniero, o piloto, o jefe, pero siempre bien macho...

[...]

DISOLVENCIA DE LUZ. AHORA MUCHACHO FIRMA EN EL AIRE, SE CONTORSIONA, CAE, SE ARRASTRA. DESPUÉS HABLA MUY DESPACIO.

Muchacho: Una firma en un papel y mi hija a crecer sin mí.

[...]

Amigo 2: Yo también me voy.

Muchacho: (EN UNA FORMA NEUTRA, OBJETIVA, QUE RECUERDA A ALGUIEN QUE DECLARA EN UN JUICIO.) Soy el despedidor. Después nadie me escribe, pero me recuerdan en las fiestas... Ayudo a pasar los últimos días en la isla y si todos vuelven a la vez me voy a ahogar en un mar de cervezas.

[...]

HAZ DE LUZ CRUDA ACOMPAÑADO DE UN SONIDO METÁLICO [...] EL HAZ DE LUZ
CAE SOBRE MUCHACHO.

HAZ DE LUZ: (EN EL TONO INEQUÍVOCO DE LAS PLANILLAS.) ¿TIENE CREENCIAS
RELIGIOSAS?

MUCHACHO: NO

[...]

HAZ DE LUZ: ¿TIENE FAMILIARES EN EL EXTRANJERO? ¿MANTIENE
CORRESPONDENCIA?

[...]

Funcionario: Conoces la luz eléctrica, los aviones, la nieve. Has
atravesado varias veces el Atlántico representando tu país.

Muchacho: ¿Y tengo que pasarme la vida diciendo Gracias?
¿Quieren que me jorobe como un camello de tanto hacer la
reverencia?

FUNCIONARIO: (LOS PARLAMENTOS SON INTERRUMPIDOS POR APLAUSOS
EVIDENTEMENTE GRABADOS.) SI NO HUBIERA SIDO... DE NO SER POR... TUS
ABUELOS Y TUS PADRES FUERON CASI ANALFABETOS...

MUCHACHO: ¿Y TENÍA QUE HABER SEGUIDO SIENDO SIEMPRE ASÍ?

FUNCIONARIO: ASÍ HUBIERA SEGUIDO PARA SIEMPRE DE NO SER POR...

(APLAUSOS.)

[...]

Acto 2

[...]

Viejo: A los doce años tú andabas con las libretas y riéndote con las muchachas de la secundaria. Yo, a esa edad, tenía que levantarme a las cuatro de la mañana para ordeñar vacas.

[...]

Muchacho: [...] En esa maleta están dos certificados de divorcio, la baja de los centros de trabajo en los que no di la talla, notas excelentes de asignaturas que no aprendí... (IMITANDO A UN VENDEDOR DE FERIA O ALGO ASÍ.) Y lo más importante que se ofrece: un título de Ingeniero Agrónomo que le dieron a un hijo de campesino que nunca ha sabido limpiar un surco de boniatos.

[...]

Viejo: No me gusta el buey que se da cabezazos cuando se espanta las moscas.

Muchacho: ¿Qué quieres? ¿Nos quedamos en el lado bueno de las cosas?

[...]

Viejo: Por lo menos, de un tiempo a esta parte hay más cosas.

Muchacho: (AHORA EN SERIO.) Pero tú sabes que no es por nosotros los que estudiamos. [...] Si [los campesinos] están regresando a las calabazas y los frijoles es por el cabrón dinero. Ahora la plata hala.

Viejo: Si una gallina vale diez veces más de lo justo, los que estamos en el monte no tenemos la culpa. Yo vendo y revendo, pero no me vuelvo loco, ni tengo media esperanza de hacerme rico. El que nace para real no llega a real y medio. Deja que los demás se defiendan, que cada uno haga lo suyo [...] y ponte más para dentro de ti mismo. Cualquiera ve que no te acabas de concentrar en una mujer, que saltas de aquí para allá. ¡Ya te pesará!

[...]

Muchacho: Qué lastima, ¿no? La única mujer que me acomodó es negra como un totí.

Viejo: ¡Yo no he dicho nada! A quien tenía que gustarle era a ti.

Muchacho: Ni te preocupes, no fue el color ni el miedo a que no quisieras un nieto mulato. Me cansé de vivir con tanta gente. Eran seis buenas personas, ¡pero seis! Hay un solo baño y la gente, aunque sea prudente y no se meta en la vida de los demás, orina. Los buenos también se bañan y muchos días lo que entra de la calle son dos cubos de agua.

Viejo: ¿Adónde vas a llegar mirándolo todo por la parte fea? Si no te das una mano, te vas a hundir de verdad.

[..]

Muchacho: [...] ¿Tú también piensas que es mejor vivir sin una parte de la verdad?

[..]

Viejo: Soy tu padre y no voy a permitir que se te olvide. No se trata de que yo esté cuidando un par de toros o un pedazo de tierra. La joroba parece que está en tu cabeza y hay que fajarse a trabajar para enderezarla.

Muchacho: ¿Y la tuya? ¿Alguien pudo ponerla en el lugar que para los demás era lo mejor?

Viejo: A mí me tocó otro tiempo.

Muchacho: Eso es lo peor, mi viejo, que hasta tú, tan independiente, tan protestón, tan por tu cuenta y riesgo, caíste en esta madeja, en el juego de creer que los que vinimos después íbamos a ser felices por decreto, adolescentes eternos y triunfadores por ley de gravedad.

Viejo: Yo no soy tan tonto como te parezco. [...] Pero con esta cabeza dura que tú me celebras cuando se te ocurre, te digo que chance, oportunidad, maneras, sí han tenido.

[...]

Muchacho: Cada uno en lo suyo. A mí me gusta mi país. Cuando he estado afuera extraño a la gente bulliciosa, las mujeres con los shores apretados. Miro los derrumbes y la cabeza se me encoge de tanta tristeza, pero algo me dice que la solución no está en salir huyendo.

[...]

Delirio 2

EL RITMO DEBE SER AQUÍ ATRONADOR Y FRENÉTICO. LA ATMÓSFERA TRANSMITIRÁ UN SENTIDO DE INMINENCIA

[...]

Mujer: No te hagas el patriota, no viniste por miedo.

Muchacho: Miedo al mar, miedo a lo hondo, miedo a morir ahogado...

Mujer: Al trabajo duro, a ser un inmigrante, un extranjero de mierda, con la barriga llena, pero que nadie conoce, ni saluda, ni respeta. Miedo al frío y a la madre de los tomates. Yo me metí en un barco. Caminé largando pedazos de mis piernas en los mangles con tu hija de tres años en los brazos. ¿Sabes lo que es esto?

[...]

Acto 3

[...]

Muchacho: No vine de visita, viejo, vine a morirme.

Viejo: Te dejas de mariconerías. El que se la quiere arrancar se pega una soga al pescuezo.

[...]

Muchacho: [...] Estoy liso, entero, sano por fuera. Pero acabé de reventar por dentro. Lo único que puede aliviarme es meter la cabeza en el río, hablar con una trucha debajo del agua, dejar que

un mango bien maduro me chorree la barriga y mojarme hasta los güevos...

Viejo: ¿Y si no te deajo? ¿Si no quiero que vivas aquí?

[...]

Muchacho: No te gustaba [la Revolución]. Te dejaron sin lotería, sin tu cerveza fría de los domingos...

Viejo: ¡Al diablo con la política ahora![...]

[..]

Muchacho: Me voy, papá.

Viejo: ¿Y a dónde, si se puede saber?

Muchacho: No se puede saber, no lo sé yo. [...]

[...]

CUANDO MUCHACHO SALE DEL ESPACIO ESCÉNICO SE DESATAN ALGUNAS DE LAS VISIONES Y FANTASMAS DE LOS DELIRIOS.

Este recorrido del texto, aunque inevitablemente influido por mi mirada, podría ayudarnos a localizar algunas estrategias que organizan el trabajo de la dramaturgia sobre la infelicidad.

La primera de ellas: una esgrima ideológica, en las zonas de diálogo realista. Entre los dos personajes, declarados protagónicos por el autor, tiene lugar un fuego cruzado de discursos persuasivos.

Muchacho se queja de pérdida de valores, desastre económico, predominio del dinero como valor supremo, carencias materiales, etc. Viejo riposta:

Por lo menos, de un tiempo a esta parte hay más cosas. / El que nace para real no llega a real y medio. / Deja que los demás se defiendan, que cada uno haga lo suyo. / Ustedes estudiaron todo lo que les dio la gana, llegaron a la universidad. / Te digo que chance, oportunidad, maneras, sí han tenido. / Vamos



Gilberto Subiaurt y Héctor Hechemendía en *El zapato sucio*. Fotos: Pepe Murrieta

a poner los pies en la tierra. / Eso de andar amenazando con matarse no es cosa de hombres...

Viejo, personaje trabajado con primor realista, está dotado de densidad y colorido, es contradictorio

en sí mismo y vigoroso; se erige sobre el escenario como un tipo popular que

mueve identificación en el público cubano. La aspiración de Muchacho — romper un cerco de infelicidad — tiene su contrapartida en esta seductora figura paterna (peleador de gallos, mujeriego, hombre intuitivo e irónico, “de pueblo”). Viejo no es un dogmático ni un obsecuente del estado. Puede, por lo tanto, invocar con credibilidad los logros de la Revolución.

Poco antes del desenlace, en la “escena necesaria”, sobreviene el apogeo ideológico y psicológico de Viejo y la última clave de su encanto:

Viejo: ¡Al diablo con la política ahora! Los tipos de abajo como yo nos quejamos de este gobierno y del otro y del de más allá, pero es lo mismo que hablar de si va a llover o si la mujer del vecino nuevo está buena hembra. Me dieron palos antes del cambio y después. Pero yo soy hijo del

camino y la polvacera, un perro con llagas en el lomo de trabajar y equivocarse. Tú no. Eres el primero de la familia que montó en avión, que habló con gente del fin del mundo. Cuando te llevaba la contraria, más de la mitad de las veces lo hacía por buscarte la lengua, por ver cómo te lucías con tu cabeza fresca.

En su tirada de bravura final este “apolítico” delata su fibra política profunda: el poder, por su propia naturaleza, excluye a la pequeña gente; pero, dentro de la relación socialista, se abrió (¿permanece abierto?) un resquicio de esperanza. Muchacho, con sus barruntos opositores, se retira ambiguamente de escena; lleva una infelicidad compuesta por su protagonismo impedido (“Yo pude ser poeta y aquello un jardín”) y un cansancio terminal (“No vine de visita, Viejo, vine a morirme”). Habría que escribir otra obra para dilucidar hasta dónde conduce la lógica de Viejo, puesta al límite: ¿realmente este gallo viejo todavía da la pelea? En el drama actual, Muchacho, a despecho de sus palabras (“Se rompió el cordón, viejo”) abandona la casa regulado, una vez más, por la figura paterna.

Pero no basta, desde luego, un análisis ideológico o psicológico de las figuras para agotar las claves de *El zapato sucio*. ¿Cómo se inscribe el *proyecto del cuerpo* opositor en este drama, tan imbricado en un debate político?

En la zona del diálogo realista la actividad central es HABLAR. El horizonte de cambio descansa sobre la lógica persuasiva de un discurso razonador. La lógica del ACTUAR está reservada al plano de los Delirios, donde el cuerpo,

ostensiblemente, trabaja y suda. En esos enclaves se aloja el cuerpo frenético, una energía que escapa al control de la conciencia.

En los Delirios el fantasma de Muchacho convulsiona sobre el piso, llora y vomita; el cuerpo carga con su pene chico y una “joroba” en la espalda, causada por la obsecuencia; sufre el haz de luz policial, que lo desnuda, lo invade y lo hiere. Pero los Delirios producen también sexo realizado, gallo fino que pelea hasta la muerte, canción a voz en cuello, adiós generoso a los amigos y piernas locamente decididas de la madre, rompiéndose entre las espinas (la madre que se lleva ilegalmente a su hija del país). Mucho cuerpo infeliz, pero también mucho cuerpo subversivo y mucho movimiento radical, con riesgo y libertad, danzan y se entrechocan en este inconsciente.

Ahora bien, los Delirios son un metatexto, y, más particularmente, una puesta en abismo, o representación dentro de la representación, que instituye cuerpo real sustituido por fantasmas. No es el ímpetu somático en presente y en indicativo lo que, en principio, esta dramaturgia propone al espectador, sino el rumor en sordina de “lo que va por dentro”, las figuras encerradas de la psicología profunda.

Con transparente vocación freudiana (o al menos de cierta manera de interpretar a Freud), el sujeto de *El zapato sucio* — que encarna en Muchacho — está enfermo o enajenado (tiene partes olvidadas, fuera de sí) y necesita recuperar un sí mismo entero, volver a su centro, restaurar la identidad. La fórmula de salvación es procesar el cuerpo como un símbolo, como en una terapia analítica.

La premisa del sujeto unitario y armónico parece “lo más natural”. Sin embargo, es un paradigma ideológico sostenido por la noción — mecánica para algunos, entre los que me cuento — de una identidad pura y dura, sin partes inmanejables “afuera”. La expectativa de Muchacho de “regresar a lo rural”, a “la casa paterna”, es la metonimia de reintegrar el sí mismo dividido. El proyecto del cuerpo inscrito por *El zapato sucio* no escapa a la lógica hegemónica: maneja la infelicidad como una cuestión de lectura e interpretación, y no como empleos de energía concreta. Con el actuar subordinado al símbolo, el espectador queda a salvo de cualquier brote incontrolable de energía radical.

Inevitable recordar aquí a Deleuze: “Prefiero una salida a caminar esquizofrénica que una acostada neurótica en el diván del analista.” (Cito de memoria.) *El zapato sucio* dejó al cuerpo acostado en el sofá del analista, dependiente del Padre, haciendo inventario de su neurosis.²

Desde luego, nunca en teatro puede haber sustitución absoluta del cuerpo real por el símbolo; no hay manera de convertir toda la energía del actor en pura re-presentación; pero las dramaturgias radicales — Shakespeare, Brecht, Grotowski, Müller — producen un tejido ideológico perfectamente inseparable de la cantidad y calidad de tarea física necesaria para producir cambio. El teatro es una buena manera de comprobar lo que en política a veces se olvida: no hay práctica radical sin cuerpo. Si el teatro ha sido y será proscrito, a través de las

² La puesta en escena que vi suprime el texto de los Delirios y se queda fundamentalmente con el diálogo realista entre Viejo y Muchacho. Por otra parte, incorpora a escena un gallo vivo... ¡y lo introduce en una jaula para que no alborote demasiado!

épocas, es por su tendencia a promover movidas imprevisibles, que escapan a la determinación.

El zapato sucio, pues, ha neutralizado su horizonte de radicalidad con dos estrategias complementarias: producir un cauteloso equilibrio de los enunciados ideológicos; y despojar a la política de cuerpo. A la salida del teatro escuché un criollo diagnóstico de espectador: “esto no tiene espuelas”.³

¡Compañeras y compañeros!

Ignacio & María es un artefacto poético de otro tipo, definido por el esencial descentramiento y fragmentación de su lógica y de sus figuras. Intertextos y discontinuidades a todo nivel, ironía y patetismo, poesía y vulgaridad, proclamas como torrentes y escándalos somáticos se lanzan cándidamente hacia el espectador y lo interpelan. Los personajes son dos jóvenes cubanos que se aman. Como Muchacho, María — algo más joven — también vive en Cuba por una opción (“los afectos me atraen como un imán”). Ignacio acaba de emigrar a Santiago de Chile. Chile-Cuba son tiempoespacios superpuestos. Hay diálogos e interacción física entre los amantes, y co-actuaciones arduas de María con el público. María e Ignacio hacen el amor a ritmo y síncopa de país perdido. Los cristales rotos caen como lluvia de todos sobre el espectador. María se suicida.

Una ojeada al texto:

Obsesiones/acotaciones

EL ESCENARIO EN DOS: MARÍA OCUPA LA IZQUIERDA E IGNACIO, LA DERECHA. HAY DOS

³ Espuelas tienen los gallos de pelea; en Cuba, metonimia de coraje viril.

LUGARES GEOGRÁFICOS A LOS QUE SE ALUDE: LA HABANA Y SANTIAGO DE CHILE. HAY QUE INTENTAR REPRESENTAR ESTA DIFERENCIA CON ALGUNA EVIDENCIA. DOS SILLAS. A VECES SE JUNTAN, A VECES CASI SE JUNTAN. A VECES BAILAN. A VECES UNO LE HABLA AL OTRO. A VECES SE DIRIGEN DELIBERADAMENTE AL PÚBLICO.

[...]

Ignacio: Creo en ella, la toco. No es como yo la soñé. La huelo, le beso los pies, ella rima mi nombre con objetos diferentes que encuentra a su paso... como las vallas de la ciudad.

María:

Socialismo o muerte.

Cervezas claras conservan amistades.

Pepsodent.

Aquí no se rinde nadie

(MUY DRAMÁTICA, CON DOLOR.)

Devuelvan nuestro hijo.⁴

Ignacio: Es rico que ella vuelva a inventar mi nombre, pero el dinero no me alcanza.

⁴ Juega con una consigna política del año 2000, cuando se exigía a Estados Unidos la devolución del niño Elián González.

María: La época nos ha jugado una mala pasada, la costumbre del idealismo se agota, la diferencia entre tú y yo me aterra. Todas las diferencias me aterran.

[...]

María: Quiero convertirme en tu intérprete, cantar y no aprender a usar el micrófono, entrenar mi amor en un gimnasio, estar presente, presente en tu córnea aunque no sea la más atractiva.[...]

[..]

(MÚSICA. MARÍA BAILA.)

[...]

María: [...] Es una planta joven llena de injertos, de flores y palabras dulces como en los cuentos de Aquiles Nazoa. (EXTASIADA, RIDÍCULA.) ¡Qué dulce!

[...]

El malestar de los personajes

María: (TIRADA COMO SI TOMARA SOL EN LA PLAYA.) A un gustazo, un trancazo, un portazo, un balazo.

[...]

Ignacio: No te perdonaré o quizá sí, pero lo haré como algo sin importancia, como un problema del sindicato de una clase obrera incipiente.

[...]

María: (ESCRIBE UNA CARTA.) Querido Ignacio, mi Ignacio.

Hay moscas sobre el mantel, hay cucarachas en la meseta de la cocina,
pero te amo. [...]

María: [...] Conoceré a nuevos taxistas que antes fueron pilotos,
que volaban a Moscú semana tras semana.

Mi padre le leerá El Manifiesto Comunista a mi madre y oiré su
rezo. Mis lágrimas silenciarán cualquier anacronismo y los
proletarios unidos y desunidos me amarán como el lobo a
Caperucita Roja.

[...]

Ignacio: Quiero echar agua a la chispa de su inteligencia, para que
no ironice más y sea como un jugo Tropical Island, natural, sin
edulcorantes artificiales.

María: Me voy a la calle a gritar justicia social, libertad, panes y
peces.

Ignacio: Me esparce como la sal sobre los huevos fritos.

[...]

Ignacio y María cantan en el karaoke. Homenaje a los olvidados

[Esos olvidados son Héctor Téllez y Farah María]

IGNACIO Y MARÍA JUNTOS EN ESCENA, EN UNA DISCOTECA, SE ENAMORAN Y CANTAN.

[...]

Ignacio: Quiero olvidar el presente. ¿Qué es el pasado? ¿Qué es el futuro? Esto no tiene sentido. Esto no hay quien lo arregle.⁵

María: Ese silencio, y ese viaje sin regreso es el que me asignaron por la cuota⁶ de mujer libre. Pero un pajarito me dice que todo cambiará.

[...]

Desinhibiciones de fin de siglo. La cantante de cabaret y su espectador elegido

María: Pienso en mí y en el síntoma mujer sola. [...] Mujer que busca. Mujer que no quiere ir a las tertulias de las mujeres que no buscan hombre. Mujer que hace café cien veces al día. Mujer ansiosa. Mujer dichosa. Mujer con celulitis. Mujer *victoria's secret*. Mujer que no quiere tener los labios amargos. Mujer que quiere besar. (CAMBIO BRUSCO. COMO CANTANTE DE SALSA.) Y AHORA, QUERIDO PÚBLICO [...]

⁵ Frase popular: "Esto no quien lo arregle... ni quien lo tumbe."

⁶ Nuestra libreta de racionamiento "asigna una cuota" de alimentos por persona.

MARÍA: (DESCARGANDO AL PÚBLICO. DÁNDOLE EXPLICACIONES.) Cada vez que miro a una mujer, que converso con ella, miro sus adornos, los tirantes de la blusa, los prendedores, las sayas esas vaporosas y asimétricas, y quisiera que cada uno de esos adornos fuera mío, quisiera quitárselos, o mejor, que ellos solos vinieran hasta las gavetas de mi cómoda. Hasta mis orejas. (UN CHILLIDO.) Hasta mi ser... ¡¡¡¡interior!!!!

Oraciones

Ignacio: Cuando la veo comer me digo: se merece a alguien que le compre lo que quiera. Que coma pizza, ensalada, arroz con pollo.

María: Eres todo lo que yo soñé.

[...]

Ignacio: Hay una larga hilera de personas esperando para comer. Hay una larga hilera de personas esperando en el aeropuerto.

[...]

María: No tengo tiempo ni sentimiento ni educación para hacer las maletas e irme yo también. Los afectos me atraen como un imán.

[...]

En *Zapato sucio* Muchacho se queja con su padre de no poder decir públicamente lo que piensa. En *Ignacio y María* la protagonista se sube a una tribuna y profiere hacia el público dos monólogos subversivos.

Primer monólogo de María: El aborto

EN UNA TRIBUNA, CON LA GESTUALIDAD ESTEREOTIPADA.

Estoy embarazada. Queridos compañeras y compañeros. [...] Hay un solo hospital para mí. En el mismo hospital donde de niña me sacaron sangre de un dedo ahora me sacan al hijo de Ignacio que no tendré. [...] La pregunta de por qué lo hago, lo hice, me la sigo haciendo ahora y aquí en el teatro. Y la respuesta es no sé.

[...]

Cubanas y cubanos, ¿por qué me tratan como si estuviera enferma, como si estuviera equivocada? No sé. Tal vez estoy confundida. Tal vez estoy preñada como una perra callejera. Compatriotas, tengo mucha hambre, se me han endurecido los jabones nácar.⁷

Ignacio tiene función parcial de oponente. Aparece como un “desempleado de la ilusión” frente a las persistentes lealtades de María.

María: Ignacio, eres un prófugo, un pájaro que vuela al seguro, un científico en busca de laboratorio, un hombre común que necesita ganar dinero.

Ignacio: Tengo que trabajar.

⁷ Jabones de baño rústicos asignados por la libreta de racionamiento.

María: Tengo sueños, tengo pesadillas, tengo ilusiones, tengo hambre, tengo que volver a verlo.

[...]

Ignacio: María, me agobias. Necesito ayuda. Cantas tan mal, haces tantas cosas inútiles, y sin embargo te empeñas en continuar.

Basta de sentir que cumples una misión. No eres un héroe, nadie te conoce. Pareces un medicamento en falta.⁸

[..]

María: [...] Lloro, ¿me ven, me oyen?, ¿me ves, me oyes?

Ignacio: Debo vender mi trabajo. Soy la primera generación de mi país que vende su mano de obra.

[...]

Ignacio: Ámame como soy.

María: Yo amo al Ignacio de antes, el que gritaba pin pon fuera, abajo la gusanera.⁹

Ignacio: Yo no soy un gusano. María, los gusanos son ellos.

María: Pero ¿por qué? ¿Qué hicimos?

Ignacio: Yo no voy a poder vivir sin ti. Me voy a volver loco.

María: Yo me mataré. Te lo juro.

⁸ Se dice así de las medicinas que no hay en la farmacia.

⁹ En Cuba se llama "gusanos" a los contrarrevolucionarios.

Esta tensión entre Ignacio y María se esparce por todo el texto:

Creo en ella, pero el dinero no me alcanza. / Tengo mi trabajo, hago mi trabajo, no involucro ninguna de las grandes preocupaciones de María. / Nunca menciono las palabras ética, justicia ni amor. / No tengo esa conciencia ni ninguna otra. / No quiero que ella me arrastre hacia su infierno interior. / ¿Qué hacer? / Me olvido de María y me siento libre. / Vive pendiente de los otros. / La vida le parece el Pequeño Teatro de La Habana al que se lleva un bolsito con maní y café. / Cuando ella me dice ¿te acuerdas? o ¿qué pasará? tengo ganas de matarla. Lo que veo es la calle sucia, el carnaval deprimente, el futuro.

Ignacio es una discrepancia ideológica pero es, también, el amor y el sexo realizado en cualquier registro de egoísmo, odio, sociología y ternura hasta el final.

La principal fuerza oponente en esta dramaturgia no es Ignacio. La principal fuerza oponente no está personificada; pero es muy carnal: son esquirolas múltiples de mundo opresivo que se clavan con efectos diferentes en ambos personajes. La estructura no descansa sobre oposiciones binarias — Ignacio, emigrante y escéptico, *frente a* María, ética y resistente — sino en el bombardeo irónico de pedazos de deterioro, banalidad y pobreza que desgastan la vitalidad que aspira a ser feliz.

Frente a ese hostigamiento, María enarbola un programa de libertad:

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

En la candidez de este enunciado queda inscrito un programa: el cuerpo protagonista contra el símbolo que somete. María habla, come, ama, canta, baila y pronuncia dos arengas en el mismo presente en que padece su entorno cubano, la pérdida irreversible del amado y su lealtad a valores que ve desaparecer o adulterarse. Su tarea escénica no cesa de movilizar pasión, paradojas, combatividad y brotes de juego y energía contra la pobreza y la inmovilidad.

El horizonte del sujeto dramaturgico no es regresar al centro perdido, sino un deseo doble de ser contenido (“quiero que me acumules en tu mano” / “Nunca un pensamiento que nos contenga y nos salve”); y de no ser aplacado, de salirse hacia una diferencia que deleita y asusta.

Imagino a estos actores ejecutando una poética de la multiplicidad – para acogerme a la terminología del argentino Eduardo



Nara Mansur,
autora de *Ignacio & María*

Pavlovsky Los imagino subordinando los recorridos de la coherencia psicológica a la actuación de *estados*, en su densidad y su autonomía: burbujas de subjetividad actuadas por los bordes de la historia (Müller, Chéjov, Beckett).

¿No están escritos con la intuición de esta poética los dos monólogos de María?

Segundo monólogo de María: Palabras de una generación

[...]

Pero qué edad tengo. Me siento sin edad.

El espejo no me perdona mis imperfecciones que cada día crecen,
“en la guerra como en la paz mantendremos las comunicaciones”¹⁰

mi espejo y yo:

[...]

Tengo un pan diario de forma redondeada, pero no fresco, libros que tengo que devolver, un camión que me conduce a la oficina y me devuelve a la Calzada más sucia de La Habana. Me siento que nado en un mar de leche azucarada, hacia delante, hacia atrás, inmóvil.

[...]

Soy hija del paternalismo más feroz, tengo unas piernas entrenadas para no usarlas, estoy mutilada de la posibilidad. Las fuerzas, si las tuviera, antes las perdería. Estoy perfectamente preparada para no hacer nada, para dibujar, fotografiar, escribir el proyecto de ilusión, de futuro que no soy capaz de darme en esta vida, pero sí en la otra, en el más allá, pero aún así encuentro siempre la posibilidad de convertir el revés en victoria.

¿Yo soy revolucionaria? ¿Yo estoy enferma o estoy sana?

Cerca del final, el próximo acto crucial de María es expulsar fuera de sí una palabra insoportable.

¹⁰ Eso dice una gran pancarta que se exhibe desde hace décadas al frente del Ministerio de Comunicaciones de Cuba.

María: Ay, qué ganas tengo de llorar, de llorar y que las lágrimas y los mocos se le queden prendidos a Ignacio en la camisa.[...]

[...]

Ignacio: Una vez leí que hay que convertir nuestras derrotas cotidianas en revoluciones creativas.

María: Cállate, no digas esa palabra. No quiero oír más nunca esa palabra.

Ignacio: ¿Qué palabra?

Se ha marchado al exilio de adentro, al margen elegido. Allí le llega la carta de Ignacio, el último encuentro amoroso entre la Historia y la gastronomía:

María lee una carta de Ignacio.

Recomendaciones de fin de siglo

[...]

Ignacio: Hola, María.

Te di todas las indicaciones para el futuro. Acuérdate, María, si alguien pregunta por mí, le hablas de la guillotina con la que asesinaron a María Antonieta; si estás sola piensa en Virgilio Piñera, en la insularidad. María, no te dejes provocar, no digas lo que sientes, por favor, no te dejes caer.

[...]

María: ¿Y Allende? ¿Y el estadio en el que estaba Víctor Jara? ¿Y los desaparecidos? ¿Y Amanda?

[...]

Ignacio: Sólo me resta por decirte que no olvides comprar el aceite. No dejes de echarle aceite a la comida, María. Acuérdate lo necesario que es el aceite para el cerebritito, para los motores; no hay avión que pueda volar sin aceite, María, así que ve y compra el aceite. Un besote.

Epílogo

María: Me lanzo desde el muro porque él está abajo y es ¡iiiiiiitan hermoso!!!!

[...]

No soporto un minuto más su lejanía, me lanzo desde el muro.

(DESDE LA MUERTE.) Parezco una mezcla aquí caída, una tortilla de huevos blandos sobre el piso, esparcida como una mancha, un error, un horror, entre la fuerza de gravedad y el amor.

Se lanza al vacío por ausencia de Ignacio y calles sucias y contradicciones entre la lealtad y el asco, entre la trascendencia impuesta y la frivolidad prohibida. Muere de mística y escasez, de palabra insoportable, de deseo subversivo de bailar y comer arroz con pollo.

El cuerpo esquizofrénico de esta dramaturgia no yace en el diván. Salta desnudo y fuera del orden, del otro lado de la raya.

Tanto *El zapato sucio* como *Ignacio & María* son dramaturgias politizadas en lo profundo, como espero haber demostrado. En ambas el deseo remanente está teñido de conflictivo afecto socialista. Curiosamente, ninguna puso la discusión de nuestra infelicidad en las coordenadas del enemigo de "afuera" ni trajo en su apoyo al otro cuerpo de las cubanas y cubanos: el unánime, emblemático, masivo, internacionalizado por las imágenes de la televisión, desfilado y descomunal frente al Malecón habanero.

Pero el aspecto político más íntimo de una dramaturgia es su capacidad para producir en la comunidad congregada no ya ideas, sino velocidades y trastornos del ritmo, impulsos hacia adentro o hacia afuera de algún orden. *El zapato sucio* se sometió a la hegemonía del símbolo y, en consecuencia, reprodujo una noción de lo político tradicional. *Ignacio y María*, proyecto de cuerpo despaternalizado y autónomo (escritura femenina, si las hay), propuso combatividad física, y no simbólica, para manejar la infelicidad. Ante la saturación de símbolos que caracteriza nuestra realidad, siento que esta comprensión física de lo político abre una perspectiva radical. En eso está la diferencia.

LA HABANA, FEBRERO DE 2005

EL CUERPO CUBANO. Teatro, performance y política en Cuba 1992-2005
Magaly Muguercía. Correo electrónico: magarte@gmail.com
Todos los derechos reservados para esta edición
Buenos Aires. Argentina. 2007

Diseño y puesta online: Pablo Ianni | Moebius Digital | www.moebiusdigital.com.ar

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Director: Carlos Ianni
Bolívar 825. (1066) Buenos Aires. Argentina
Teléfono: 4361-8358. e-mail: correo@celcit.org.ar. Internet: www.celcit.org.ar