

ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS EN LA ESCENA ACTUAL CUBANA. UN ACERCAMIENTO A LA CREACIÓN JOVEN.*

PERFORMATIVE STRATEGIES IN THE CURRENT CUBAN SCENE. AN APPROACH TO YOUNG CREATION

Karina Pino Gallardo**

*** Matanzas, 1985. Se licenció en 2010 en el Instituto Superior de Arte, en la carrera de Arte Teatral, perfil Teatrología. Se desempeña como editora en la Revista Tablas de las Artes escénicas cubanas y como Coordinadora de Programación artística del Complejo Cultural Raquel Revuelta. Varias revistas cubanas como Tablas, Conjunto y Dédalo recogen artículos y ensayos suyos. Ha publicado también en Brasil y en el sitio digital de la Universidad de Miami, EU. Ha merecido los Premios Tablas de Crítica, de Periodismo Cultural Rubén Martínez Villena y primera mención en el Concurso Calendario de Ensayo joven.*

RESUMEN

Bajo la luz de la perspectiva performativa se analiza una parte de la creación escénica cubana, específicamente las jóvenes poéticas en emergencia. Cosmovisiones intervenidas por la multiplicidad genérica, la indeterminación, el reciclaje de referentes diversos y el trabajo con elementos del plano de lo real. Ellas reclaman un cambio receptivo, al proponer un vínculo con el público desde una posición de diálogo más participativa y violenta. Por último, se analiza la potencia política de la enunciación, y la necesidad de conexión con una realidad "real" fuera de la ficción, de la que toman comportamientos y estructuras, y ejercitan introducirlas en el artificio para otorgar un sentido político eficaz al hecho de representar en un mundo saturado de representaciones y simulacros.

PALABRAS CLAVE

Performatividad, política, lo real, creación cubana

ABSTRACT

Under the light of performative perspective part of the Cuban scenic creation is analyzed, specifically emerging young poetic. World view intervened by generic multiplicity, the recycling of diverse referents, and the work with elements from the real plane is presented. They claim a receptive change while proposing a link with the audience from a more participative and violent dialogue position. Finally, the declaration political power is analyzed and the need for a connection with a "real" reality out of fiction from which they take behaviors and structures and try to introduce them in the artifice to give an efficient political sense to the fact of performing in a world saturated with performances and simulations.

KEY WORDS

Performance, politics, the real, Cuban creation.

* Recibido: 2 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Julio de 2013

El panorama teatral cubano de los últimos años ha visto desarrollarse, como parte del ciclo vital de todo fenómeno vivo y cambiante, la obra de un grupo de jóvenes de formación e inquietudes estéticas similares, en su mayoría graduados del Instituto Superior de Arte (ISA) de las carreras de teatrología y dramaturgia entre los años 2005 y 2013.

Aquello que los distingue, no como grupo generacional sino como individuos impulsados por un pensamiento común acerca de la escritura y la práctica teatrales, en primer lugar radica en la posición que tienen ante lo que significa idear, crear y componer un espectáculo. Las preguntas pertinentes para echar una mirada a sus indagaciones podrían ser: ¿Qué implica para estos jóvenes confrontar un proceso creativo que será luego representado? ¿Cómo se piensan ante la experiencia estética que ellos conducen y que luego va a representarse? ¿Qué tipo de diálogo proponen con sus receptores en el espacio de la representación?

Si tomamos como referencia el significado estricto del término *identidad*, que plantea que es el conjunto de rasgos propios de un individuo o una colectividad que *caracteriza* frente a los demás, o la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta de las otras, podríamos deducir que la *identidad* por esencia involucra también nuestras prácticas representacionales, o mejor, nuestras relaciones con la ficción.

Tales vínculos están socializados al extremo en el mundo contemporáneo – no olvidemos cuánto nos inundan las series, los culebrones, las películas, los espectáculos de todo tipo, los videojuegos,

los *reality shows*– y ayudan a localizar un cada vez más pujante gusto por los simulacros, una necesidad delirante tanto de generar como de consumir, a grandes escalas, el llamado producto emocional, que en nuestro tiempo ha ganado un lugar con el que ningún otro puede competir.

Ante este poderoso sistema relacional –atravesado en su plenitud por sumas millonarias de dinero– en el territorio de la cultura, específicamente del teatro, se alzan zonas de legitimación de otro tipo de vínculos con el receptor, de otro tipo de pensamiento sobre lo que es un acto de comunicación artístico y social. Con ellas se conecta muy estrechamente una parte de la creación escénica cubana, en este caso circunscrita a la creación desarrollada por estos jóvenes.

Lo que para ellos significa el ámbito de encuentro que posibilita el teatro, se erige como alternativa para afirmar radicalmente que el diálogo en el terreno de lo escénico es en verdad muy violento y sumamente interactivo. Es un diálogo, según proponen, sostenido en la crisis de las categorías de creación que tradicionalmente han caracterizado casi todo el teatro en el que se han formado, entre ellas el personaje, el relato como finalidad a la que se subordinan los demás elementos de la puesta en escena, el plano del conflicto que enfrenta a personajes e instancias, la voluntad de construir una ilusión cerrada en sí misma.

Para comenzar a comprender cómo funcionan sus estrategias de creación y pensamiento teatral, habría que acercarse a ciertas claves de análisis que alumbran el fenómeno, y nos lo revelan como

una zona de resistencia dentro del alud representacional del arte contemporáneo: las teorías performativas (ver Cornago, 2005).

Siguiendo los estudios al respecto de Manfred Pfister, encontramos que el enfoque performativo enfatiza lo efímero, lo que no se puede retener. Resulta también una manera de producir conocimiento mediante dispositivos activados en el proceso de creación y en la exposición, ejemplo de ello es la idea de *showing* por encima de *saying*, es decir, la calidad autorreferencial de un acto performativo.

Ya la retórica había planteado que el *showing* era mucho más efectivo, más eficiente y por lo tanto más performativo que el *saying*, que el decir. Uno de los retóricos más importantes de la Antigüedad dijo que era más efectivo mostrar las heridas de la guerra que hablar sobre esas heridas. Por tanto mientras más se muestra, más performativa es la situación. Hay una instalación del artista alemán Joseph Beuys, que cita esta idea de la retórica. El título de esta instalación es precisamente "Muestra tus heridas". Del decir al mostrar ya se produce por tanto un salto performativo, y a partir de ahí puede darse otro salto más, o sea, desde el decir al mostrar, y luego al hecho de mostrarse a sí mismo, de exhibirse. O sea, no hay solo *showing* sino *showing of*, exhibición. (Pfister, 2010)

Para Ileana Diéguez indica la materialidad y corporalidad de determinado discurso, y para el mexicano Antonio Prieto Strambaugh, enfatiza en la forma en que

aspectos espacio-temporales y quinésicos construyen nuevas realidades, pues se dirige a un *hacer* que transforma la percepción. Es importante además ver que la sitúa, incluso, como un comportamiento y una perspectiva, tanto de creación como de análisis.

Según la estudiosa y profesora alemana Erika Fischer-Lichte:

[...] el giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales [...] son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico. [...] para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: la estética de lo performativo. (2011, p. 46)

Este viraje abre hoy uno de los espacios de resistencia más fuertes en la contienda del arte, al tratar de recuperar un entendimiento concreto y material de lo estético, pero también del pensamiento filosófico y la historia, una aproximación que permite liberar la realidad en tanto *acontecimiento*, liberarla de lecturas previas y sentidos impuestos.

Dentro de todos los fenómenos que pueden ser pensados y estudiados a partir de su performatividad, el campo de lo artístico se muestra como un espacio idóneo para que estas estrategias encuentren una plena realización. La necesidad de ser percibido por un receptor coloca al arte

en un sitio en el cual los mecanismos de comunicación alcanzan un alto grado de desarrollo y complejidad. Esto, unido a la libertad que posee para discursar sobre diversas realidades introduciendo –o también creando– múltiples lenguajes, descubre un espacio redimensionado para la intervención de este receptor. El teatro performativo, por tanto, se presenta como devenir, como realidad imperfecta y cambiante, donde el que percibe encuentra la posibilidad de activarse como sujeto vivo y participante dentro de esa realidad indefinible y abierta.

Este tipo de arte sobrevive, sin embargo, por el desafío a otra suerte de territorio estético cerrado, marcado, fronterizo: ese territorio, en el teatro, es toda la creación que le niega a un espectador la participación, el que no le ofrece la posibilidad de construir su propia experiencia receptiva mediante la violencia sensorial.

Son precisamente estas nociones, la de *participación*, la de *acto*, la de *materialidad* de la expresión, la de *mostrar* antes que hablar de, aquellas que resultan seductoras a la hora de mirar, en este caso, una parte de la creación teatral más joven realizada en Cuba, pues arrojan luces, en primer lugar, sobre la identidad *estética* de una producción emergente que se va legitimando en su paisaje escénico. Y aún yendo más allá, las que revelan el pensamiento radicalizado de determinada colectividad sobre los sentidos que tiene hoy el hecho de construir una representación, y sobre cómo verse en la contemporaneidad ante el espacio social en el que una ficción se concibe.

“[...] en la territorialidad más reaccionaria, la más folclórica puede surgir (nunca se sabe),
un fermento revolucionario, algo esquizo, algo loco, una desterritorialización”
(*El Anti Edipo*, Deleuze & Guattari)

Algunos de los jóvenes cuyas creaciones han sido seleccionadas para esta muestra se nombran: Rogelio Orizondo, con sus puestas *Perros que jamás ladraron*, *El nombre* y *Antigonón*, un *contingente épico*, del cual no es precisamente el director pero sí el autor que trabajó muy estrechamente relacionado con el proceso. Este espectáculo es de Teatro El Público y fue dirigido por Carlos Díaz. Los otros creadores tratados son: William Ruiz con su espectáculo *Woyczek*, Rocío Rodríguez con *Este maletín no es mi maletín*, Pedro Franco con *Antígona*, Pedro Villarreal con sus performances *Lúdica Ibsen* y *Subdesarrollar* y por último el proyecto MCL con *La mujer de carne y leche*.

Es importante aclarar que este trabajo no se propone localizar poéticas de autor, puesto que ninguno tiene una obra de más de cinco puestas, incluso algunos tienen solo una o dos. El análisis se centra en los caminos que siguen estas creaciones, en cómo el enfoque performativo logra alumbrar no a creadores sino a obras, revelar determinada sensibilidad común que se mueve en un cierto panorama escénico.

Para ellos, como provocación, lanzo la pregunta: ¿Qué lugar ocupa un creador teatral en el entorno político y social de hoy? ¿Qué sentido tiene en el mundo contemporáneo generar un acto de representación? ¿Cómo se componen y perfilan estas ficciones, desde qué postura

radical se piensan, qué implican para el receptor que convive con ellas?

Con su trabajo estos jóvenes no solo ponen en práctica claves formales que se rebelan ante categorías de creación tradicionales, sino que ejercitan estrategias de gestión y producción que no entran en el campo de lo estrictamente institucional. Crear teatro en Cuba después del año 59, ha implicado acogerse al sistema único de subvención que ha ofrecido el Ministerio de Cultura junto al Consejo Nacional de las Artes Escénicas. En los últimos tiempos varios colectivos han alternado este concepto de producción con otros que tienen que ver con la agencia más personal de los recursos, la posible comercialización interna de las obras y la aplicación a fondos y becas internacionales para subvencionar las puestas.

En su concepto de lo teatral entra la necesidad de in-definirse a partir de un rol específico: directores, autores, diseñadores. Prefieren nombrarse creadores o provocadores escénicos, y en alguna medida niegan el hecho de constituir un grupo de teatro como célula que concentre determinadas voluntades, vinculadas a ella por nómina y decreto. Un actor no *pertenece* a un grupo.

La perspectiva abierta con la que estos jóvenes asumen su posición de creadores, los relaciona con una práctica escénica muy deudora de lo performativo, pues entienden su creación no como un grupo de espectáculos o productos terminados, sino como especies de materiales inacabados, sobre los que se puede regresar continuamente y reorganizar con un nuevo sentido. La idea de

proceso pervive por sobre el concepto de resultado, la idea de escritura, sobre la idea de texto, el término *material* prima sobre el de obra *cerrada*. Este término de *material para el teatro* viene de los presupuestos estéticos de Heiner Müller, muy conectados con la estructura de la poesía, y refiere que los textos utilizados en una puesta, así como el resto de los elementos que en ella intervienen, son sencillamente herramientas que no tienen una organización previa, sino que se usan indistintamente por el director, de acuerdo a la intención poética que mueva su creación. Un texto es un material más, no constituye una instancia teleológica.

Ahora bien, tales códigos, ¿cómo se relacionan? ¿Cuáles son las estrategias performativas que ponen en crisis un sistema estético previamente instituido?

En primer lugar, hay una apertura personal en muchas de las obras. Los creadores, como sujetos autores, se presentan desde el *yo*, se muestran, enuncian y se proyectan desde el *yo*, y lo articulan no como espacio ilusorio, sino casi biográfico, visceral, como el cuerpo expuesto del *performer* en su ejecución. Esto conlleva directamente a un tratamiento especial de la estructura, los lenguajes y los referentes sobre los cuales trabajan: a que exista una relación cada vez más estrecha entre lo *real* y la representación.

El trabajo con el plano de *lo real* está completamente diferenciado del trabajo con el plano *realista*, y tiene que ver con la utilización en el campo estético de referentes y elementos extraídos de la realidad social e incluidos en una situación de representación, en la cual se

van a exponer a través de una elaboración poética. Serguéi Eisenstein, citado por José Antonio Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, explica el impacto de este recurso en el teatro, cuando se refiere a la técnica de montaje de atracción. Lo llama liberador del “yugo de la ‘figuración ilusoria’ y de la ‘representatividad’ [...] para pasar al montaje de ‘cosas reales’, admitiendo al mismo tiempo la inserción de ‘fragmentos figurativos’ completos [...] para aquella determinada intención final” (Eisenstein, citado por Sánchez, 2012, p. 57).

Dentro de la creación joven cubana, los espectáculos *La mujer de carne y leche* (creación colectiva del Proyecto MCL), *Este maletín no es mi maletín* (Rogelio Orizondo-Rocío Rodríguez) y el *performance Lúdica Ibsen* (Pedro Villarreal), establecen una relación muy directa y particular con los elementos del plano de *lo real*.

Tales elementos son aquellos que en la vida diaria acusan cotidianidad y se alejan de la intención de ilusión con la que generalmente se colocan en la escena.

La mujer de carne y leche es un espectáculo del Proyecto MCL que trabaja con el concepto de violencia de género. Su indagación utiliza el componente de lo vivo partiendo de una especie de crisis en la que colocan a la ficción, quizá partiendo de la pregunta: ¿Cómo hablar de violencia de género, maltrato psicológico, físico, de los diversos tipos de discriminación a toda escala, desde el plano de lo representacional, desde la distancia que muchas veces tiende la ficción?

Esta interrogante los llevó a decidir trabajar con elementos vivos que expusieran de

manera mucho más efectiva este debate tan complejo, y con ellos se plantearon provocar.

La puesta articula todo sobre la escena. Los instrumentos son tocados en vivo por dos músicos, los actores cantan en vivo, los objetos se entran y retiran en vivo, sin apagón ni paraban, el Dj manobra en vivo a la vista del público, todos se visten y maquillan en vivo. La desnudez de la mujer de carne y leche es frontal y directa, muestra el cuerpo sin ambages. La lucha entre los dos hombres es real, violenta y agotante. Por demás interviene un niño, con el que se trabaja días antes de cada función, que canta sin acompañamiento en medio de una sala enorme y vacía de elementos. Solo él, *realmente*, ante los ojos del público. Los actores usan sus nombres reales, improvisan escenas “social y típicamente masculinas”, involucran al espectador como consecuencia del acontecimiento real y expansivo en las tablas, compiten para saber quién escupe más lejos cuando apuntan hacia el público, lo interpelan para que enjuicie en comunes y ridículos torneos de fuerza y habilidades. Lo real, junto al trabajo con la improvisación y la frontalidad y desenfado de las acciones, se convierte en la piedra angular que signa el proceso creativo, y hace que el receptor se conecte con el tema en cuestión mediante referentes vívidos, extraídos directamente de su espacio social cotidiano.

Este maletín... reflexiona sobre el amor, la homosexualidad y la imposibilidad que a veces relaciona estos conceptos, revela un universo poético visceral, una palabra que nace de la experiencia y el desgarramiento —como le nacía a Artaud—, una escritura

de la contingencia, que *muestra* al sujeto de la enunciación y juega con los *opuestos* verdad-falacia, corporalidad-verbo, biografía-ficción. La escritura de *Este maletín...* se construye también, de alguna manera, como un ejercicio de biodrama, un material autotextual. Comienza con un chat en *Facebook* con un amigo emigrado, esa figura ausente que puede tener nombre o no, pero que en el imaginario cubano es perfectamente identificable, es la revelación del cisma demográfico y espiritual de la nación. Todo el espectáculo se articula como un gran concierto confesional, en el que los actores hablan a gritos de sus rupturas, de sus relaciones fallidas, como si el espacio del concierto fuera el único posible para efectuar una exposición de dolor. Junto al amor y al sexo accidentados se hallan la soledad, el deseo de suicidio, los tabúes sexuales y homofóbicos. Y la actriz, mientras el actor corre en una estera deportiva para hacer reventar su corazón enfermo, canta y rompe bombillos, los bombillos económicos que habitan en muchas casas cubanas. Rompe bombillos y canta, para matar la luz, motivada por la sentencia de José Martí: todo el que lleva luz se queda solo. El sujeto que habla desde el yo está demasiado presente, pulsa demasiado en la ficción como para que esta no se rompa y estalle, y quede solo el canto desgarrado de la actriz que interpreta los enunciados con voz rajada, como si hablara de su propio dolor.

En *Lúdica Ibsen* un conocido conferencista cubano –Francisco López Sacha– habla de momentos de la vida del gran dramaturgo noruego, mientras a un lado dos *performers* se entretienen en un partido de videojuego, en tiempo y espacio

reales, como si pusieran en entredicho un *logos* trascendental, como si el juego de referentes y estructuras fuera el artilugio del discurso para reorganizar el sentido del teatro de Ibsen en nuestros días.

Se trata entonces no solo de trabajar con elementos de realidad como estrategia de actualización, de hacerlo interviniendo el espacio de lo social en puntos concretos y sensibles de su tejido, sino de hacerlo desde la exhibición, el *showing* performativo, la absoluta muestra de la persona y no del personaje.

En ninguna de estas creaciones hay un concepto definido de carácter, de psicología. Por ello han sido muy cuestionadas. Tampoco puede rastrearse una fábula coherente, un enfrentamiento polar, un espacio recreado. Presentan seres cuya circunstancia no es importante, sino que es importante su palabra, lo que tienen que decir en la circunstancia escénica, el cómo enuncian, casi desde sí mismos, pues muchas veces los textos y espectáculos se componen para un determinado actor, o mejor, para una determinada sensibilidad, una determinada vivencia que muchas veces es generacional.

Por ello el peso de la historia personal llega al punto de trastocarse con el de la Historia colectiva en una especie de relación metonímica. El vínculo con el pasado histórico se vuelve sumamente relevante y esencial en muchos de estos creadores, inmersos en un complejo proceso de decepción y reconocimiento de una cierta orfandad, de la que en alguna medida se enorgullecen y en la que han aprendido a encontrarse, dentro de la

cual se han ejercitado en resistir. Por qué no, pienso también que esta circunstancia casi dramática ha marcado positivamente su resistencia, en tanto se muestra como verdad, se hace genuina, pierde su veta de tragedia inconciliable y se convierte en un terreno de diálogo, un campo de contienda necesario y legítimo.

En creaciones de Rogelio Orizondo como *Antigonón, un contingente épico* (como autor y asesor), *El nombre* y *Perros que jamás ladraron* (como autor y director), en *Antígona* (Pedro Franco), en *Souvenir* (William Ruiz) o en *Sub-desarrollar* (Pedro Villarreal) esta estrategia, que viene del *performance*, se radicaliza, se vuelve liminal, un torrente ante las fronteras que separan géneros, tipologías de discurso, tipos de enunciados.¹¹

El mito de Antígona sirve a Orizondo para rastrear la Historia de Cuba y superponer la figura de Panchito Gómez Toro, joven muerto al lado del héroe General Antonio Maceo para acompañarlo en su última batalla, símbolo del arrojo de la juventud cubana. La trasposición, que rebasa los marcos de un mero ejercicio de actualización, habla de una sensibilidad, de una mirada que descubre en otros referentes el peso y la significación de la Historia. Antígona viene a ser un cuerpo rebelde, expuesto por dos actrices, metáfora del cuerpo que se inmoló y se desgarró en la difícil contingencia de la realidad cubana actual. El autor trabaja con multiplicidad de referentes que revelan esta relación con la memoria y la historia,

pero estos referentes permanecen velados. Solo al final se expone directamente el origen de la investigación, con la reproducción, en voz de dos actrices, de un acontecimiento histórico: la muerte del General Maceo y la inmolación, a su lado, del joven Gómez Toro.

Lo levantan, moribundo. Le dicen, tratando de animarlo: “¿Qué es esto, General? ¡Eso no es nada! ¡No es nada!”. Hasta que expira, y ya muerto, otro balazo le da en el pecho. Bajo el fuego incesante, ahora tratan de levantar el cuerpo, pero resulta imposible. Abandonan el cadáver y regresan al campamento, llevando la infausta noticia.

Al conocer el hecho, en el paroxismo del dolor, Panchito parte hacia el lugar. Junto al médico Máximo Zertucha tratan de levantar el cuerpo exánime, pero el primero recibe un tiro en la costilla derecha que lo desploma. Cae también el cadáver de Maceo y, sobre ellos dos, el caballo. Herido de gravedad, el hijo del Generalísimo tiene tiempo aún de escribir una nota que será como el epitafio de ambos:

“Mamá querida,
Papá; hermanos queridos:
Muero en mi puesto, no quiero abandonar el cadáver del general Maceo y me quedaré con él. Me hirieron en dos partes. Y por no caer en manos del enemigo, me suicido. Lo hago con mucho gusto por la honra de Cuba.
Adiós seres queridos, los amaré mucho en la otra vida, como en ésta. Su Francisco Gómez Toro

¹¹ Me seduce pensar en la idea de torrente, sugerida por Deleuze y Guattari, para describir las fuerzas que levantan una pulsión material por encima de los espacios lógicos y cerrados, visibilizados en el gran espacio social. Ver Deleuze y Guattari: *El Anti Edipo*.

En Santo Domingo.
Sírvase, amigo o enemigo, mandar
este papel de un muerto”.

Él intenta el suicidio, pero no lo consuma; cae desvanecido. Al cabo del tiempo, una patrulla española se acerca a desvalijar los cadáveres: las botas, las polainas... todo lo que consideran valioso. Rematan a Panchito y se esfuman, llevando consigo varios objetos personales con las iniciales A.M.

[...]

Los cuerpos fueron lavados, velados esa noche, y se tomó la decisión de que había que encontrar un lugar donde esconderlos. Durante esa madrugada atravesaron prácticamente la provincia y llegaron a Santiago de las Vegas, que era el lugar que conocían, y allí, en un lugar alto, desde el cual se ve toda la comarca, pidieron a Pedro Pérez y a sus hijos –campesinos pacíficos y honrados– que les dieran sepultura. Nadie supo nunca ese secreto.

Ahora tenemos este monumento a los que juraron guardar silencio: un yunque hermoso dedicado a Antonio Maceo y a Francisco Gómez Toro, su ayudante, símbolo de la juventud cubana. Quizás sea éste el monumento más hermoso, quién sabe, que tiene Cuba. (*Antigonón*, Orizondo, 2012)

El ejercicio de reescritura del mito pasa por la historia de un país, por el mito de algunos hombres que murieron y otros que se hicieron matar por un ideal

limpio. Sin embargo, la reflexión sobre la Patria está en crisis, en el espectáculo es una imagen metafórica, una vieja con una joroba. Las actrices, en el espectáculo dirigido por Carlos Díaz, no visten sino ropas de trabajo, no necesitan sino un micrófono para hablar de la joroba, y de cuando la vieja era joven y los héroes, por un inexplicable sentido del honor y la rebeldía, se lanzaban a la manigua a morir. *Antigonón* también habla de la manigua de hoy, una tupida manigua cotidiana en cuyo tejido muchos se pierden y enredan. Pero lo hace utilizando retazos de documentos históricos mezclados con cuestionarios de educación primaria, vistiendo a los cuerpos con ropas oscuras para que no se revele sino su movimiento y su palabra, para dejar hablar al documento.

Pedro Franco, por su parte, utiliza la potencia misma de la ficción, y ficcionaliza más dentro de ella, crea un himno –con la música que reconozco de la época de su estudio de actuación cuando le tocó hacer la *Antígona* de Jean Anouilh–, crea un *set* de televisión, crea un logotipo, extrema mucho más los elementos que dan cuerpo al tópico político que mueve la tragedia, y termina hablando de sí mismo, de una rebelión imaginada, de un héroe ausente, de un dictador que todo latinoamericano, por su memoria, es capaz de construir y reconocer. Habla directamente de la Historia mediante el mito, Historia con mayúsculas, mediante una historia menos pública que también se muestra y se entrelaza con aquella, y es quizá más importante, porque estos creadores hablan de sí con una voz que toda una generación, incluso una región, es capaz de compartir.

He ahí la eficacia de las estrategias de composición, del pensamiento que sobre el hecho teatral y estético poseen estos creadores jóvenes.

Si en *El nombre* el propio Rogelio utiliza los textos de Jon Fosse para hablar de sí, no hace otra cosa que mostrar la desidia y la orfandad, la rabia, el grito cotidiano de una generación que ha nacido innombrada, fuera de su propio futuro. Pero lo hace hablando de sí mismo, de los actores mismos, como una especie de biodrama, de confesión, de documento. El segundo acto es desplazado por un *rap* de Calle 13 que interpreta la actriz protagonista, casi desnuda, furiosa, la cual termina viendo sus propias fotos en un televisor en desuso, luego de ver correr en un viejo proyector ruso, juguete de su infancia, un cuento soviético que su madre le repetía para dormir.

¿De qué nos habla, además, *Souvenir* de William Ruiz, sino de las preguntas sobre el sentido de estar o no en tu tierra, el sentido que tiene el concepto de Patria, a partir del primer viaje de varios amigos a un Festival en Bergen, Noruega? El primer viaje es en Cuba un acontecimiento largamente acariciado, y Yassel Rivero, el actor de *Souvenir* en una especie de teatro-biografía, se observa a sí mismo en los videos tomados por él y sus amigos en aquel primer viaje que no ha podido volver a repetir.

¿Qué es, entonces, *Perros que jamás ladraron*, sino una irónica mirada a la tensa relación todavía existente entre el país colonizador y el colonizado, sino el alarido –como ese que da la actriz Alegnis Castillo cuando clama por la casa que no

tiene– de una voz que grita “aquí estoy”? Una furiosa mordida de perro desde el costado herido de un continente, una isla, un pueblo, una generación que mira hacia atrás y localiza en su historia las contiendas eternas por desasirse del grillete no solo físico del subdesarrollo, sino y sobre todo, del que embrida el pensamiento y la libertad personal. Recuerdo en *Perros...* entonces un texto, en este sentido fundamental, emitido desde el dolor por la misma actriz: “Yo ladro y tú ni te enteras/ Yo ladro y tú te piensas que no pero sí/ Yo ladro/ Y muerdo”, echando por tierra aquella imagen sometida y servil que vio Colón, el primer colonizador, en los perros mudos del Nuevo Continente, los perros mudos de Cuba.

Esamisma relación dolorosa con la Historia es perceptible en el *performance Subdesarrollar*, de Pedro Villarreal, concebido después de la experiencia del viaje de uno de cuatro creadores que asistieron a la Semana de Lecturas Teatrales en Stuttgart, Alemania, en 2011. Otra vez el primer viaje, el peso de la experiencia, una voz personal que se impone frente a la posibilidad de componer ficciones más distantes y, por tanto, más perfectas.

La práctica de estos jóvenes resulta, por las relaciones de tensión y dolor que hemos descrito, contaminante y liminal, tal como propone la perspectiva de lo performativo en las palabras de Pfister e Ileana Diéguez. Mezcla en una situación de representación –estar delante de un auditorio que está allí para ver y escuchar– lo experiencial, lo personal, lo *real*, y le otorga un carácter poético, porque no es la vida misma repetida. Como recuerda Jorge Dubatti (citado en Prieto, 2009), el fenómeno de la

teatralidad “se distingue de la teatralidad social en tanto que en esta última ‘no se produce el acontecimiento poético’ y por lo tanto no sale del plano de la realidad cotidiana”.

Hay un trabajo subterráneo con ideas y referentes que se traduce en una búsqueda estética, que se ofrece codificado pero en una clave sensorial. Más incluso que entender, es necesario sentir, escuchar, observar. Estar presente en el acontecimiento único y fugaz de la representación, que se renueva cada vez.

Por ello la naturaleza abierta y contaminante de estas poéticas, que prefieren entender las presentaciones como procesos, siempre cambiantes y susceptibles de renovación. En el año 2010 se realizaron cuatro puestas inspiradas en textos del noruego Jon Fosse como parte de la Primera Semana de Teatro noruego en Cuba y fueron dirigidas por cuatro jóvenes, dos teatrólogos –William Ruiz y Amariliz Pérez Vera–, dos dramaturgos –Rogelio Orizondo y Marien Fernández–. Para su presentación al año siguiente en el Festival de Bergen, dos de estas puestas habían cambiado, el trabajo había llevado por otros derroteros escénicos e ideológicos las puestas, aunque esencialmente seguían orientándose por presupuestos idénticos. Una tercera, *El nombre* de Rogelio Orizondo, se repondrá para el XV Festival de Teatro de La Habana este año, y cambiará no solo sus actores sino su estructura, se compondrá más como biografía abierta de su actriz protagonista, emigrada a México hace poco menos de dos meses. Y es que, como ya expuse antes, ni el texto ni el diseño ni la partitura están pensados para que se les

ajusten los cuerpos de los actores. Son los actores los que condicionan la presencia y uso de estos elementos, los que marcan el ritmo interno de los procesos y de cómo estos se muestran. Casi puedo asegurar que, en varios casos, un proceso se cierra cuando un actor no está. El arte está al servicio de la experiencia, la realidad social no se predetermina, sino que se construye a través del *estar ahí* de las personas, las voluntades, las energías.

Con estos jóvenes, nucleados en un momento iniciático en el proyecto interdisciplinario Tubo de ensayo surgido en 2008, emerge una producción que no puede ni quiere definir categorías excluyentes, sino que toma prestados referentes, discursos, lenguajes diversos, y termina construyendo una poética de reciclaje y juego verbal. Hay un interés marcado por la indagación formal, por encontrar una manera de narrar, de construir escénicamente.

En el *Woyczek* de William Ruiz, por ejemplo, se ejercita una estructura de deterioro de las formas clásicas de representación –ensayando quizás el deterioro social que Büchner dibuja en su pieza– hasta llegar a una zona completamente experimental –correspondiente con el tercer acto de la obra original–. El primer acto trabaja con algunos textos originales, esboza actitudes y movimientos de posibles personajes, de posibles caracterizaciones. El segundo acto es improvisatorio, utiliza solo el esqueleto, la esencia de las situaciones y no los textos. Los actores no encarnan sino que con su propia energía, ritmo, voces, argot, crean una situación de ahogo y sometimiento como la que Büchner construyó para su *Woyczek*. El tercer

acto es un acto coral, solo se escuchan las voces de los actores interpretando una difícil partitura de música contemporánea con varios parlamentos del texto original. Este espectáculo revela su calidad autorreferencial, en tanto la descomposición en el plano formal habla de la descomposición tratada en el contenido. Performativamente, se ensaya, se practica la degradación, nunca se referencia. *Woyczek* termina siendo un declarado manifiesto estético de Ruiz, de lo que piensa del teatro, del sentido político que le otorga al teatro.

Porque no solo en las relaciones con la Historia, con el espacio social, con la propia biografía que, en ejercicio metonímico habla de otros, del todo, está cifrada la potencia política. Lo político está en la manera de cohabitar de los cuerpos y las mentes, en cómo esos cuerpos y mentes le hablan al espectador, en cómo hablan de sí mismos, en cómo y cuánto se exponen y en cuánta violencia haya en ese acto.

Tributan a ese credo del “acontecimiento convivial”, en palabras de Dubatti, que se articula no antes sino en el mismo *estar ahí*, y en ese punto se entronca nuevamente con la naturaleza de lo performativo. Crear un *event*, según Pfister, un acto vivo en el espacio común, no crear un espacio previo para llevarlo a la boca y el oído del otro.

Pienso ahora en los cientos de mensajes por celular que los espectadores enviaban a Jarlys Ramírez, actor de *Perros que jamás ladraron*, en el momento mismo de la representación, en el coro que el público hacía a Susy Cow en *Este maletín no es mi maletín...*, en el café que los espectadores

tomaban en *Antígona* junto a los actores, en la posición de completo *voyeur* en que se hallaba la gente esperando *Alguien va a venir* de Jon Fosse, dirigido por Amarilis Pérez Vera, cuando caminaban junto y tras los actores a lo largo de toda la obra, en los *performances* de La Politika nacidos del viaje iniciático a Stuttgart, o en *Venus y el albañil*, de Nara Mansur dirigido por la joven teatróloga Marta Luisa Hernández, cuando el público cantó por *karaoke* los temas escogidos al final de la película o invadió todo el espacio escénico como mirando las piezas en un museo.

La concepción de la figura del receptor es fundamental a la hora de analizar la mirada performativa en estos creadores y materiales, pues ahí radica su naturaleza y su eficacia política. En articular un acontecimiento vivo con el otro, desde sí mismo. En manejar la palabra y el cuerpo desde la exposición y no desde la representación, en su potencia para intervenir los lenguajes y crear realidades, sin finalidades cerradas, propicias para un encuentro intersubjetivo que levanta la naturaleza material del cuerpo por encima de aquello que enuncia.

Estos jóvenes, de creaciones imperfectas –aunque en esa imperfección está mucha de su virtud– rescatan el evento más importante del teatro, que es su *suced*, su *transcurrir*, puesto que cuerpos y palabras son percibidas por un espectador activo, que reacciona, conminado a devolver la experiencia de la cual está siendo parte. He ahí su descollante calidad performativa: en tanto sucede, está *existiendo*. El espectáculo es una pragmática, un conjunto de leyes que rigen determinado acontecimiento, y ese contexto es el único

verdadero, *real*. Por ello el contexto de emisión, la situación de enunciación que sitúan estos creadores es la propia escena; los personajes, los propios actores; el espacio ficcional se convierte en el espacio escénico.

No es mi intención definir este camino como el único posible para penetrar las poéticas aquí en estudio, ni siquiera afirmar que estas creaciones emergentes son exclusivas en un movimiento de renovación teatral. Mas sí lo es dejar constancia de que con las teorías de lo performativo se alcanza

una orgánica comunicación con este tipo de pensamiento escénico.

Dan fe de una concepción que se resiste a la intervención basada en categorías tradicionales, porque no ha pretendido construirse sobre ellas. Por ello, este trabajo desea ser la posibilidad de un intercambio futuro no solo con otros posibles acercamientos a la obra de estos y otros jóvenes creadores, sino con todas aquellas poéticas que abiertamente se erigen sobre la multiplicidad y la indeterminación.



Obra: "La batalla", Fotografía: Daniel Ariza

BIBLIOGRAFÍA

Cornago, Óscar. (2005). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo*. En: www.4shared.com

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Orizondo, Rogelio. (2012). *Antigonón, un contingente épico*. La Habana. (Inédito).

Pfister, Manfred. (2010). Conferencia dictada en la sede del Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana. (Inédita).

Prieto Strambaugh, Antonio. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En: *Archivo Virtual de Artes Escénicas de Madrid*. <http://artesesnicas.uclm.es/textos>

Sánchez, José Antonio. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México D.F.: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, CONACULTA.

Artaud, Antonin. "El teatro y la peste", en *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 36-55.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, 1997.

_____. *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1991.

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México D.F., 1989.

Cornago, Oscar. *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

_____. *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Editorial Iberoamericana, Vervuert, 2005.

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

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.

León, Glenda. *La condición performática*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

Muguerca, Magaly. *El cuerpo cubano*, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, 2007.

Navarro, Desiderio (Sel. y trad.). *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007.

Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, Paso de Gato, CONACULTA, México DF, 2012.

Searle, John R. *Actos de habla*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.

Artículos

Aguilar, Hugo. "La dimensión performativa del discurso", en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.

_____. "La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad",

- en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.
- Albarrán Diego, Juan. "Performatividad y narración: del happening a la base de datos", en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 65-71.
- Cornago, Oscar. "El funcionamiento de la teatralidad: un juego con los límites", Inédito.
- _____. "La palabra en la era de los medios. Acercamiento al teatro poético actual". Inédito.
- _____. "Palabra-escena", Inédito.
- _____. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", en www.telonde fondo.org, No. 1, Madrid, agosto 2005.
- De Toro, Alfonso. "Teatro posmoderno, teatro performativo", Inédito.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Antiedipo*, en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2012.
- Diéguez, Ileana. "Poéticas secrecionales. Los cuerpos abyectos en las performances de Rosemberg Sandoval", en Archivo virtual de Artes escénicas de Madrid, en <http://arteseszenicas.uclm.es/textos>.
- Dubatti, Jorge. "Cultura teatral y convivio", en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, n. 136, 2005, pp. 88-96.
- Fischer-Lichte, Erika. "La performance posmoderna: ¿regreso al teatro ritual?", en *El posmoderno, el posmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007, pp. 185-198.
- Fleites, Yerandi. *Antígona*, en *Novísimos dramaturgos cubanos*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.
- García, Santiago. "El acto de habla en el teatro", en *Teoría y práctica del teatro Vol.I*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008, pp. 133-149.
- Orizondo, Rogelio. *Perros que jamás ladraron*, (Inédito, cortesía del autor).
- _____. *Antigonón, un contingente épico*, (Inédito, cortesía del autor).
- _____. *Este maletín no es mi maletín. Susy Cow, biografía política*, (Inédito, cortesía del autor).
- Sabsay, Leticia. "Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad", Inédito.