

La Siempreviva

no. 22

REVISTA LITERARIA

2016

ISSN: 1997-0927 RNPS: 0562

TEATRO LENGUAJE, HISTORIA

OTROS
SIGNOS
DE LA
CUBANÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAMILA VALDÉS LEÓN: La escena desnuda de Abelardo Estorino _68

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

ROSA ILEANA BOUDET: Los banquetes infinitos de Alberto Pedro _80

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

CARLOS CELDRÁN: La arboladura del mundo _ 90

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

ISABEL CRISTINA HAMZE: Los secretos de una Isla _98

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

WILLIAM RUIZ MORALES: Algunas ideas sobre la práctica dramática _102

RUBÉN DARÍO SALAZAR: Fulgores de un escenario vivo _105

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

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



SUMARIO

LA SIEMPREVIVA
Revista literaria
lasiempreviva@cubarte.cult.cu

Instituto Cubano del Libro

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

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

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

Impresa por UEB Gráfica Caribe.
Precio: \$10.00

KARINA PINO

La utopía de lo real en el teatro cubano

A lo largo de los últimos años es posible reconocer en el paisaje de la escena teatral cubana gestos e intenciones que apuntan hacia un replanteamiento de la relación entre teatro y realidad. Se sostienen fundamentalmente sobre una angustia: ¿cómo *representar* lo real en escena cuando este es de por sí inapresable y azaroso? ¿Cómo mostrar *realmente* el dolor de la guerra, la felicidad, una relación de pareja, la muerte?

El concepto de representación comenzó a ser disfuncional desde los tiempos de Artaud, y luego, a mediados de siglo, de acuerdo a la instauración de lo que Guy Debord llamó «la sociedad del espectáculo», plagada de simulacros, ficciones y falsas realidades construidas y vehiculadas a través de los *mass media*; evidentemente se mostró incapaz de responder a la creación de una relación auténtica del arte con la realidad del individuo y a la necesidad, cada vez más imperiosa, de generar un espacio de cercanía no susceptible de ser mediatizado.

En los años setenta, en Cuba, es posible registrar este tipo de búsquedas de la experiencia colectiva teatral en varias de las propuestas de Teatro Escambray y La Yaya, no solo nuevos escenarios como campo abierto para presentarlas, sino, de acuerdo con la relación espontánea que se establecía entre los espectadores campesinos —muchas veces encargados de responder a interrogantes y cuestiones de la obra— y los actores cuya letra aprendida estaba sujeta completamente a las reacciones y determinaciones del público. Luego, es posible localizar otros impulsos de puesta en crisis de la representación y necesidad de aproximarse de un modo más directo y *transparente* a lo real en gestos posteriores, como la creación de los grupos de teatro-laboratorio en los años '80, al estilo del Estudio Teatral de San-

ta Clara, Teatro del Espacio Interior y Teatro del Obstáculo. Su aproximación a lo real no llegó a radicalizarse por la naturaleza todavía esteticista de las producciones resultantes, pero propuso un auténtico entendimiento del cuerpo del actor como vía concreta de relación con el otro y exposición no solo del dolor y las utopías colectivas, sino también individuales. Una vez más, en las búsquedas de estos creadores, como sucedió en los sesenta con la experiencia de Vicente Revuelta y Los Doce, se notaba un teatro «que surgía como una necesidad orgánica, [y] puso en juego la voz de una nueva generación que hablaba de sí misma con sus propias palabras y que recomponía nuestra tradición».¹ La recomposición para estas producciones, y para la experiencia medular de El Ciervo Encantado (1998), se cifró en colocar el cuerpo del actor en un lugar de riesgo —como cuerpo colectivo, de la nación, de la memoria y la ruptura con ella—, pero también como un cuerpo que subvirtió violentamente el vínculo de subordinación que hasta entonces tuvo con el enunciado, y terminó fundando en el mismo espacio de la representación escénica un lazo visceral, nacido de «la indisociabilidad de la palabra y la garganta, es decir, de la idea y la corporalidad».²

Los alcances de tales concepciones sobre la representación y el límite rígido que establecía para dar cuenta de lo real e intervenirlo con mayor transparencia, abrieron un abismo entre las nociones de *verosimilitud* y de *verdad*. Mostrar una verdad en la escena más allá de que resultara verosímil, se convirtió en la mayor obsesión de varias propuestas y creadores en los últimos años. Tal intención coloca sobre la mesa otra angustia: ¿cómo poner a funcionar *lo real* en escena y colocar la ficción en crisis desde un lugar y un acto históricamente —y tal vez esencialmente— pensado para generarla? La producción cubana

1. Jaime Gómez Triana: *Víctor Varela: Teatro y Obstáculo*, Ed. Unicornio, La Habana, 2003, p. 112.

2. José Antonio Sánchez: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Eds. Paso de Gato, México D. F., 2012, p. 123.

reatro

que hoy más radicalmente tensa el enlace teatro-realidad, busca su verdad escénica sobre todo a partir de tres elementos: la introducción del testimonio y otros elementos documentales de una experiencia personal o pública, la anulación casi absoluta de la instancia personaje, y la indagación en una cercanía que pueda crear un acontecimiento común con el espectador.

En obras como *Perros que jamás ladraron* (Rogelio Orizondo, 2013), *Aleja a tus hijos del alcohol* (José Ramón Hernández, 2014) o *Suvenir, la repetición de la experiencia* (William Ruiz, 2013) están presentes los cuerpos testimoniantes que exponen, a través de materiales heterogéneos –vídeos, fotos, radiografías, objetos personales–, una determinada vivencia que entra en relación directa con la idea manejada por cada espectáculo. Sin embargo, es notable cómo lo testimonial no forma parte incidental de la estructura espectacular, sino que esta se monta sobre la dinámica tanto de las confesiones como de las estrategias relacionales que ellas provocan. En este caso el testimonio crea una relación de aproximación. Por eso cada vez más se proponen estructuras menos cerradas, más conectadas con la estética del cabaret, la fiesta, el café, y se exploran espacios *off* que violenten la dinámica actor-espectador, en la línea platea-escenario. En este tipo de búsquedas se inscribe, por ejemplo, *Churrerías, provocación para fans y bailadores* (2013), de Alessandra Santiesteban,

pensada para un espacio de club nocturno y ejecutada en un espacio al estilo del teatro arena. La estructura festiva sirvió para condicionar una cierta libertad del espectador que de forma espontánea interactuó en las coreografías, el karaoke y otras dinámicas de intervención colectiva, a partir de la música original: temas icónicos de la canción protesta cubana remixados en tiempo *techno*. Más allá de la inclusión del referente *real* y reconocible, lo verdaderamente revelador resultó el modo en que esta relectura de la memoria musical y también política –es decir, una zona de realidad– presupone un contacto entre espectadores y actores que va más allá de lo representable o lo predecible.

Las nuevas propuestas tratan de dialogar con *lo real* a partir de una dinámica que no ha perdido toda su fijeza y he ahí su angustia: el espectador conoce su rol histórico en la representación, y los creadores no abandonan la necesidad de elaborar poéticamente el discurso,³ aunque deseen dinamitar hasta el límite los elementos que posibilitaron el contrato excesivamente respetuoso y complaciente entre público y actores, sellado por la preponderancia de la llamada cuarta pared. En creaciones de los últimos años como *La otra orilla* (Alexis Díaz de Villegas, 2009), *Primer y segundo comunicados de la pionera Jemma G* (Rogelio Orizondo, 2011 y 2013), *El nombre* (Rogelio Orizondo, 2012), *Este maletín no es mi maletín*

3. Como recuerda Jorge Dubatti, 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». [Apud Antonio Prieto Strambaugh: «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*», en <<http://artesescenicass.uclm.es/textos>>].

(Rocío Rodríguez, 2012), *Venus y el albañil* (Martha L. Hernández Cadenas, 2013), *Woyzeck* (William Ruiz, 2013), *La mujer de carne y leche* (Proyecto MCL, 2013), *Antigón, un contingente épico (work in progress)* (Carlos Díaz, 2012), *Lúdica Ibsen* (Pedro Villarreal, 2012), *Fiódor en el fiordo* (Fabián Suárez, 2013), *La misión* (Mario Guerra, 2014), de muy distintas maneras se explora una conexión con lo real. En unos desde la preponderancia del testimonio como material y como estructura espectacular; en otros, desde el énfasis en la presencia del actor y su cuerpo desnudo y solitario, que vehicula su *estar ahí*; y en algunos, desde la voluntad expresa de generar, a partir del trabajo fragmentario con materiales históricos, de archivo, diversos formatos y referentes, y con dinámicas de reunión propias de otros eventos públicos,

se busca la posibilidad de un encuentro orgánico y verdadero entre actor y espectador.

Estas y otras creaciones –que merecerían un estudio más extenso a partir de las formas específicas en que (se) involucran (con) lo real e intentan establecer un vínculo *inmediato* con un espacio cada vez más complejizado por las distintas *mediaciones*– aún no resuelven la última angustia a la que se enfrentan. De acuerdo a las palabras de José Antonio Sánchez, «la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, solo representable como proceso». ⁴ Esto afirma, entonces, la dificultad de concretar una utopía, pero a la vez restituye al teatro y a sus creadores el impulso que provee lo desconocido y la necesidad de continuar buscando respuestas a una angustia imposible. ♦

4. José Antonio Sánchez: Ob. cit., p. 332.

WILLIAM RUIZ MORALES

Algunas ideas sobre la práctica dramatúrgica

Después de las crisis de las escrituras teatrales del pasado siglo, la idea que definitivamente desapareció fue la del dramaturgo como autor de la obra teatral. El acto de escribir para teatro es de proposición, no de dictar una puesta en escena. La palabra, la narración, son una de las fuentes donde se puede encontrar el impulso para el acto teatral: trabajar con la obra de un dramaturgo es una alternativa dentro de muchas.

De esta forma, el teatro en sus procesos se libera de una servidumbre. Ya no depende únicamente de una maquinaria textual que le impone una estructura. No tiene ni siquiera la necesidad de rebelarse contra el dictado de la palabra escrita porque comienza a pensar desde un lenguaje propio y autónomo. Como toda servidumbre aceptada, aquella estaba basada en un largo proceso de normalización, de entender como correcto y natural, un estado de las cosas.

UNA IDEA CONTRARIA:

Sin embargo, la tensión entre la tradición y esta idea alternativa persiste. Es evidente que se siguen montando textos. Pero al menos en ese proceso tradicional de montaje se hizo claro que el lenguaje teatral es diferente de trasladar literatura a un escenario. La puesta en escena no es una ilustración, el actor no es una herramienta que habla una palabra que sucede en unas páginas. El teatro se define como un lenguaje distinto, con sus propios sistemas de comunicación, se independiza de la literatura.

CONTINÚA:

Otro de los paradigmas que se va poniendo en crisis desde las vanguardias es la idea de «decibilidad». Según Kafka las palabras perdieron su capacidad de decir *algo*, de comunicar *algo*, ya no *son*, al menos como eran hasta ese momento.

En el teatro, con su total carácter colectivo, esta situación es extrema: no se trata solo de la posibilidad de transmitir algo sino de quién es el que habla. ¿El dramaturgo, el director, los actores, el escenógrafo, etc.? ¿Y qué pasa cuando la obra empieza a salir de un terreno informe de materiales dispersos? ¿Qué pasa cuando muere el autor?

Propongo estos hechos históricos para tratar de poner en contexto una tensión.

UNA CONTRADICCIÓN:

En el imaginario común que rodea al teatro todavía el dramaturgo es visto como autor de la obra. Se siguen buscando dramaturgos con escrituras que propongan un orden de la puesta en escena. ¿Por qué persiste esa necesidad? ¿Por qué persiste esa necesidad más allá de un simple gesto de tradición? Estas preguntas levantan una duda sobre la existencia misma del



dramaturgo o al menos del dramaturgo como escritor literario. ¿Qué necesidad tiene el teatro del dramaturgo o al menos de la función ordenadora del dramaturgo?

Creo que hay una distinción que quizás nos ayude a componer una respuesta. Podríamos distinguir entre el dramaturgo que ordena y el dramaturgo que articula.

Según parece hay una necesidad que persiste: la necesidad de contar. Lo que sucede es que esas fabulaciones ya no intentan presentar un mundo cerrado. La función narrativa ocurre no solo en la pieza, también es un proceso que lleva a cabo el espectador.

BARTHES: EL RÉGIMEN DEL SENTIDO ES EL RÉGIMEN DE LA LIBERTAD VIGILADA
En el proceso de creación es imposible presentar una imagen de lo Real, como lo entiende Lacan, sino que de esa materia dispersa ocurren acciones de selección, de intervención y reconstrucción. Aquí podemos vislumbrar una posible función del dramaturgo como alguien que propone posibles articulaciones de las partes dispersas que se le presentan. En su actividad tradicional, la producción de textos para el teatro, el dramaturgo contemporáneo ofrece dispositivos abiertos, fabricados con los fragmentos que le ofrece el mundo. No escribe una posible puesta en escena, escribe para provocar una puesta en escena. Aquí es donde entra aquella distinción que proponía más arriba. No es un orden cerrado lo que se escribe, es una serie de articulaciones más o menos azarosas que propone sentidos.

Recientemente he formado parte de una manera de practicar la dramaturgia que se sitúa al límite de esta problemática. La «escritura» para danza. Pensar en cómo funciona esta experiencia es pensar un dramaturgo en el límite de desaparecer.

SER UN DRAMATURGO PARA UNA PIEZA DE DANZA, ADIESTRARSE A NO SER

En principio, en el trabajo de preparación, trabajábamos sobre un concepto: el drama. Nos interesaba que la pieza danzaria que construíamos fuera una reflexión en distintos niveles sobre ese concepto, desde su acepción más melodramática y gastada hasta su funcionamiento

esencial con el diálogo como figura fundamental. Y en el proceso de pensamiento alrededor de la idea del drama llegué a la conclusión de que en definitiva el trabajo trataría también de hablar sobre el lenguaje. Y aparecen unas preguntas que solo se responderían en la misma dinámica de la creación. ¿Cómo hablar del lenguaje si no hay un afuera del lenguaje? ¿Cómo hablar de la idea de drama desde dispositivos concretos? ¿Cómo olvidar el punto de partida para ver si va volviendo desde planteamientos concretos de creación?

Al final se trata constantemente de la frustración de no saber. De no saber si vas a poder hablar de lo que te interesa o si los materiales que surgen te llevarán a una zona completamente distinta. La inseguridad de si debes dejar que eso pase o mantener la coherencia: en definitiva se espera algo de aquel planteamiento inicial que nos habíamos fijado. Pero a veces las ideas regresan. Se articulan de manera sorpresiva. Y es cuando empezamos a pensar sin angustia, con un poco de confianza de que algo en el aire promueve esa articulación, que la pieza se escribirá, de alguna manera, sola.

Porque, en este caso, se «escribe» la mayoría de las veces sin un lápiz en la mano. Poco a poco comprendes que tu función en ese proceso no es de ordenamiento: la obra no es tuya, la obra va siempre siendo. Dentro de la composición del espectáculo participas de forma fantasmal, no estando ahí y a la vez incidiendo en lo que pasa. La función de articulación que he mencionado tiene que estar constantemente en actividad generando posibles dispositivos que tengan la capacidad de generar sentidos en el futuro.

De esta forma la función del dramaturgo persiste incluso cuando se enfrenta a un sistema –la danza– que parecería ir totalmente en contra de su naturaleza. Este sistema no necesita la palabra, menos en forma de diálogo; no necesita la historia, al menos no como universo cerrado en un espacio y tiempo distinto del de su acontecimiento. En este ámbito, el dramaturgo continúa «escribiendo», proponiendo formas de articulación, intentando, en palabras de Juan Domínguez, *destruir la eficacia del lenguaje pero mantener la eficiencia de su proceso, un relieve sobre el rumor del mundo.* ♦