

YOHAYNA HERNÁNDEZ

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

Comienzo estos apuntes sobre *la escena impertinente* con el gesto del coreógrafo español Juan Domínguez en *The application* (2005).

[C]omo intérprete, últimamente tengo falta de motivación para estar en el escenario. Es algo así como... ¿hablar solo? Yo soy el que utiliza el poder y vosotros siempre ahí, esperando algo, [...] pero... ¿Quiénes sois? ¿Qué queréis? ¿Qué coño pensáis?... increíble... es tan jodidamente raro que seáis tan jodidamente anónimos... ¿Cómo puede suceder esto? [...] Ya sé que estamos en un teatro y me gusta este medio [...] solo tengo que cambiar mi manera de comunicarme. Nos podremos relacionar con las convenciones... de una manera diferente [...] entonces nos podremos mirar directamente a la cara... a la cara..., a la cara..., a la cara...

Domínguez rompe la frontera teatral entre los creadores y el público y, desde el escenario, encara a los espectadores con las siguientes interrogantes: «¿Quiénes sois? ¿Qué queréis? ¿Qué coño pensáis?» Estas preguntas hablan de la naturaleza de una relación (actor-espectador) que se ha debilitado en la comodidad de las butacas y las salas oscuras. Y a un mismo tiempo contienen el impulso de una zona del teatro contemporáneo que, inspirada en las utopías de los renovadores de la escena moderna, convierten la relación actor-espectador en el centro de la reflexión de lenguaje y las obsesiones creativas. Utopías en las que, más allá de los dispositivos técnicos y sus potencialidades de expresión, se discute una idea del teatro como arte que reivindica el estatuto del acontecimiento escénico y las fuerzas originarias (la teatralidad de lo sensible que aborda Nietzsche en el origen de la

tragedia) ante el control político del arte dramático y sus efectos tradicionales (las peripecias aristotélicas y la identificación con los conflictos de los personajes). «Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. [...] Solo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación».¹

Estos procedimientos o «ecuaciones de aire», como también los definió Artaud, encaminados a reforzar el efecto sensible del evento teatral, sus «derechos de la imaginación», se inscriben en los contra-movimientos generados por la vanguardia, la neovanguardia y la posvanguardia escénicas ante las teatralidades dominantes a lo largo del siglo xx. Si hay un elemento que de manera transversal atraviesa las prácticas performativas, relacionales, posdramáticas, postteatrales, de lo real en la contemporaneidad, es, precisamente, el énfasis en la dimensión convivial² del acto teatral, el encuentro de cuerpos presentes. «El tiempo del acontecimiento no es don-de-las-co-sas-son, sino don-de-las-co-sas-pasan. [...] No vale solamente con decir la verdad, hay que estar en la verdad.»³

Y es ese acto de habitar el tiempo y el espacio, esa voluntad de actuación, esa manera de estar frente al otro, lo que determina la impertinencia de los dispositivos artísticos. Me refiero a la escena que pone en crisis una estética de la representación y sus nociones dramáticas (fábula, personajes, conflictos, identificación, verosimilitud). De este modo la ficción rompe el contrato con el principio mimético del drama, con su relato ilusorio y se concentra en la presencia escénica. El espacio de encuentro que comparten actores y creadores se erige como el terreno físico (y ficcional) en el que se inscriben las miradas y los cuerpos.

1. Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1969, pp. 121-124.
2. Jorge Dubatti: *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, ATUEL, Buenos Aires, 2003.
3. Sara Molina: «Mónadas: Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias», en *Políticas de la palabra*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2005, p. 289.

Ese «cara a cara» que reclama Juan Domínguez en la comunicación escénica se convierte en un gesto emancipador, porque produce una multiplicidad de formatos y estrategias en función de activar la emocionalidad del espectador.

En el presente artículo, me aproximaré, de manera general, a una zona del panorama teatral emergente en Cuba que he denominado «la escena impertinente».⁴ Las ideas del teatro que estos creadores exploran subrayan ese espacio de presente compartido entre actores y espectadores. El uso del término impertinente no intenta reducir el gesto a una fórmula fija, sino explicar las prácticas de sentido y la amplia gama de estrategias y materiales que estos creadores ensayan en la agonía de encontrar formas sensibles propias. No obstante, hay una serie de elementos sobresalientes y búsquedas compartidas que se perciben de un proceso escénico a otro.

La relación con el espectador desde una proximidad interactiva es uno de los rasgos fundamentales de esta escena. El espectador se convierte en un elemento esencial de los dispositivos. Esa proximidad interactiva se explora en diversos niveles que oscilan desde la provocación, la exposición, el ridículo, el juego hasta las intervenciones o desplazamientos escénicos. Nos colocan ante espectadores que bailan en el escenario (*Reverde* de Luyven Mederos, *Perros que jamás ladraron* de Rogelio Orizondo; *Churrerías, provocación para fans y bailadores* de Alessandra Santiesteban), juegan a «la botellita» o al «Yo nunca nunca» (*Wake up alone* de Rocío Rodríguez, *Aleja a tus hijos del alcohol* de José Ramón Hernández), son filmados en tiempo real y proyectados dentro de la ficción de la escena (*Imaginate cuando sea oscuro* de Amarilis Pérez Vera), son incitados a mover el escenario (*Cocacola dream* de Luyven Mederos), a enviar mensajes de texto a los actores (*Perros...*) o a triturar bombillos ahorradores (*Este maletín no es mi maletín* de Rogelio Orizondo). Espectadores que irrumpen en el espacio de la ficción (*Dementia Pracoex n. 20* de Patricia Vilá, *Antígona* de Pedro Franco, *Perros...*), que son entrevistados (*Este maletín no es mi maletín* de Rocío Rodríguez, *Suvenir, la repetición de la experiencia* de William Ruiz, Alejandro Arango y Yasel Rivero), encuestados (*La mujer de carne y leche* de Leire Fernández, *Este hombre es un enemigo del*

pueblo, de Marta María Borrás), que recorren el espacio teatral (*Klara's Anatomie*, *La última (es) cena*, *La política*). Espectadores que protagonizan karaokes colectivos (*Venus y el albañil* de Marta L. Hernández Cadenas y *Churrerías...*), recogida de firmas (*Venus y el albañil*), que contribuyen a la producción de la obra mediante compras, rifas, sorteos que los propios procesos articulan como parte de la ficción o en el intermedio (*Trilogía en zona* de Pedro Franco, *Perros...*, *La mujer de carne y leche*), que son invitados por los actores a compartir perros caliente, churros, frutas, ron, café, té, cerveza, cubalibres...

La exigencia de una participación directa del espectador, ya sea física o intelectual, comprometida o lúdica, es una de las demandas que explora esta escena impertinente, profundamente conectada con los códigos de la performatividad. Una de las propuestas más significativas en este sentido es *Perros que jamás ladraron* (2012), escrita y dirigida por Rogelio Orizondo, quien idea un formato estratificado y sincrónico a un mismo tiempo, de una complejidad estructural sumamente atractiva.

En un primer plano, desarrolla la performatividad de su palabra: la acción de convertir la palabra en una acción física. Tres actores comparten reflexiones, anécdotas de su pasado, vivencias en una atmósfera de intimidad y juego permanentes que produce un encuentro entre la palabra autorreflexiva del autor/director y las biografías (emocionales, familiares, escénicas) de los actores.

En *Perros...* se expone un cuerpo híbrido que combina lo real y lo simbólico. Son actores, atletas, perros, materia para revistas, para turistas. Del lente de Leni Riefenstahl al video doméstico más visitado en *youtube*: «aquí se come raza nacional, raza internacional, raza histórica». Los actores se dirigen de manera frontal a los espectadores. Hay una conciencia de la comunicación directa desde la desnudez y la inmediatez de la palabra y de las acciones (uno de los actores da su número telefónico, los espectadores le envían mensajes de texto que luego el actor lee en público). Se desarrolla una escena colectiva, en la que se complejiza el fenómeno de la mirada y la participación escénicas y se cuestiona el papel del público, el cual está trabajado en diferentes escalas: desde un espectador/fotógrafo que se mueve

en el escenario y registra constantemente el comportamiento de los actores a otro espectador que suben a escena, nombran Catalina y es insultado. La puesta termina en una euforia y baile tecno entre los actores y los espectadores que se desplazan al escenario cuando el Dj propone: «no queremos que aplaudan, queremos que bailen».

Otro de los aspectos de esta escena es la exploración de espacios escénicos no convencionales: apartamentos, sótanos, azoteas, espacios abiertos, clubes, galerías. Esta elección responde a una indagación de los espacios cotidianos, privados como materia. Una voluntad de llevar la representación al límite, sustraerla de los marcos de convención del escenario, experimentar otras dinámicas perceptivas y de comportamiento para el espectador. En estos espacios el espectador tiene que reconstruir su rol, sus maneras de estar y de moverse, su interacción con los creadores en esos terrenos fronterizos entre la realidad y la ficción.

La redefinición que opera en esta escena desde el punto de vista espacial y las maneras de colocar la mirada del espectador, también se producen en el universo actoral. Son propuestas que desarrollan una actuación en primera persona reflexiva y obligan a replantearse el lenguaje actoral, la procedencia del material, dado cuando una experiencia personal o relación conforme un material escénico y que un actor se presente a sí mismo como actor.

En este sentido, *Suvenir, la repetición de la experiencia* (2013) de William Ruiz, Alejandro

Arango y Yasser Rivero documenta el primer viaje del actor (Yasser Rivero) fuera de Cuba –sus últimos días antes de partir, la despedida familiar en Santa Clara, sus recorridos por las calles de Bergen, su baño en el fiordo de Stradenbarg...– en un material audiovisual que el actor comenta en vivo y comparte con los espectadores presentes en la sala de un apartamento privado. El actor trata de reconstruir la repetición corporal de la experiencia del viaje con otros recursos: un bote que va llenando de cubos de hielo y en el que se sumerge al final de la presentación, un cigarro encendido en movimiento para sugerir el despeque de un avión. La propuesta funciona como un «suvenir escénico» que el actor idea en presencia de los espectadores y ofrece a sus compañeros de viaje: «yo no traje nada de Noruega, este es mi souvenir»: fotos del viaje, tragos, músicas, anécdotas, el propio material audiovisual, reflexiones sobre la experiencia del viaje, acciones, gestos. Una mirada a Cuba desde una perspectiva que coloca dos ángulos de lectura: un antes y un después; un adentro y un afuera.

En esta escena impertinente, que entiende la teatralidad como la centralización del cuerpo y su experiencia, tanto por parte de los creadores como de los espectadores, y que construye, sobre la base de un modelo escénico de «obra abierta», un dispositivo teatral multidireccional, resulta interesante la apertura de la forma que los creadores realizan no solo a la participación, sino también a la reflexión crítica sobre el propio lenguaje. Es sintomática la voluntad poética (y política) de indefinir sus obras como puestas en escena y redefinirlas como «suvenir escénico», «descarga escénica» (*Wake up alone*), «karaoke escénico» (*Aleja a tus hijos del alcohol*), «ensayo escénico» (*Venus y el albañil*), «fiesta escénica» (*Churrerías...*), «concierto homenaje» (*Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*),⁵ «archivo escénico» (*Klara's Anatomie*), «biografía política» (*Este maletín no es mi maletín*).

Esto quizás nos habla de una escena que comienza a probar sus efectos de creencia en otros espacios o situaciones de proximidad con el espectador que la dinámica de la escena tradicional ya no puede ofrecerle. La escena impertinente se erige entonces como el lugar de exposición (y de afirmación) de esas relaciones. ♦

5. Rogelio Ori-zondo: *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, Eds. Alarcos, La Habana, 2011, p. 33. Estreno dirigido por Mario Guerra, 2010.

