

LA EXPERIMENTACIÓN EN EL TEATRO DE LA MUJER: DOS VERSIONES

Per RAQUEL CARRIÓ

La Habana (Cuba)

Una explicable tradición sostiene que en el teatro el papel fundamental de la mujer está vinculado a la actuación; a veces a la escenografía o el diseño de vestuario y raramente a la dramaturgia o la dirección de espectáculos. Así lo fue en Cuba y en otros países de América Latina durante muchos años. En todo el período colonial (siglos XVI al XIX) en mi país hay una sola mujer cuya literatura dramática rebasó las fronteras y tuvo algún éxito en España, donde vivía casada con un militar español. Tampoco fue mucha la suerte del teatro de Sor Juana Inés de la Cruz, la monja mexicana poeta y dramaturga cuyos experimentos teatrales apenas salieron del convento, subordinados siempre a las festividades religiosas. En la primera mitad del XX hay mujeres poetas, pintoras, bailarinas y cantantes en Cuba. Actrices excelentes que interpretan los personajes clásicos y vernaculares. Hay libros de memorias, relatos de viajes, epistolarios (siguiendo la tradición del XIX) pero casi nunca una mujer escribe y dirige teatro. Con pocas excepciones, representa el rol femenino. Hace el personaje que le corresponde. Medea o Antígona, Nora o Doña Rosita, Yerma o Madre Coraje. Cumple con el arquetipo. Pero no se inventa a sí misma.

Entre otras razones, se ha dicho que el arte de la mujer está fuertemente enraizado en su propia experiencia, con un marcado carácter *confesional* que quizás encuentra espacio más íntimo en la poesía, la pintura, la música, el canto, las memorias o la *actuación*, es decir: la *ejecución del rol* que otro ha creado, fijado en la escritura. En todo caso, la actriz *interpreta* —la rebeldía o la sumisión—; no "crea" el personaje. Esta sería una primera versión.

Sin embargo, lo apasionante del tema estaría en una contradicción curiosa: si bien en cualquier historia del teatro la abrumadora mayoría de los autores y directores son hombres, ocurre que la deslumbrante galería de personajes (generalmente trágicos) son mujeres. ¿Es que existe alguna división *natural* del trabajo o es que el juego de *roles* intenta una alteridad complementaria?

Intentaré responder a partir de una breve referencia a la trayectoria del teatro experimental en mi país. Es a finales de los años cincuenta en que surge el primer proyecto de teatro experimental cubano que asume, de manera expresa, el estudio de las formas más renovadoras de la experiencia teatral internacional y la herencia del teatro nacional y popular. La vanguardia teatral entra así mixturada, unificando el propósito experimental y el estudio de las tradiciones vernaculares que, en conjunto, conforman la dramaturgia y

la escena contemporáneas. Teatro Estudio, fundado en 1958 bajo la dirección de Raquel y Vicente Revuleta constituye el Espacio-Escuela, Taller, Centro de Investigaciones, Laboratorio de experimentación teatral que funcionará como matriz de todos los proyectos experimentales de las últimas décadas.¹

Me gusta imaginar entonces que de esa dualidad hombre-mujer, hermana y hermano, surge una simiente que dará frutos en generaciones sucesivas. Ya desde los años sesenta las puestas en escena de Bertha Martínez, actriz de Teatro Estudio, subrayan la imaginería en que lo dramático y lo íntimo confesional funcionan como un diálogo interno que "cierra" las claves de lectura e imprime un carácter densamente metafórico a la expresión escénica. Sus obras son metáforas secretas, estados de alma, transgresiones personales, confesiones del amor y el odio, lo instintual y lo onírico, estructurados bajo el discurso de los personajes-tipos. *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba* son cantos iniciáticos, místéricos o propiciatorios. Tienen una antigua e inconsciente relación con lo ritual. Experimentan con la imagen pero no sólo por "voluntad de estilo" sino por una extraña profesión de fe: el teatro *habla* de las metáforas secretas, subjetivas, personales.

Parecería entonces que el Teatro político de los setenta en Cuba, con su carga de intención "transformadora de la realidad", su herencia brechtiana, o francamente inserto en el Movimiento de Creación Colectiva, Teatro de Comunidades, entre otras formas de la escena socio-política de la época, sería el opositor obligado de esa *confesionalidad*, esa *cualidad extrañante* revelando una *condición extrañada*. Podría serlo, toda vez que en este caso el énfasis estaba en el entramado social, general, común a todos y dirigido a un "gran público" receptor del "mensaje". Y sin embargo, lo curioso es que gran parte de este teatro desafiante, rupturista, que desechaba por inoperantes las "convenciones teatrales" (espacios tradicionales, frontalidad, efectos técnicos, etc.) y se lanzaba a la búsqueda de nuevos públicos (comunidades campesinas, obreros, estudiantes) apoyado en la investigación sociológica o en la inmediatez política, obsesionado por el deber civil y contrario a la estilización escénica o a la complejidad de los códigos; que elevaba el actor al primer nivel —central— de la representación, hecho con una gran pobreza y desnudez de recursos pero al mismo tiempo rescatando el juego, la sacralidad, la participación y los orígenes mismos de la palabra y la acción, fue un teatro en gran medida hecho por mujeres.

Mujeres actrices-directoras-escenógrafas-dramaturgas, algunas salidas de Teatro Estudio como Gilda Hernández, Herminia Sánchez o Flora Lauten, fueron quizás el punto más alto del riesgo experimental de los setenta. Fundadoras las tres del Grupo Teatro Escambray (1968), la primera desarrolló un importante trabajo como actriz, directora y dramaturga en comunidades campesinas. La segunda crea años más tarde su propio colectivo con los obreros portuarios de La Habana. Escribe, dirige y actúa con ellos. La tercera funda el Teatro La Yaya de comunidades campesinas y posteriormente encabeza el movimiento de renovación de la escena cubana en los años ochenta del Grupo Teatro Buendía (1986), escuela y centro de investigación al que pertenezco.²

Desde luego, una estética "otra" produjo buen y mal teatro. Algunas de estas experiencias abrieron nuevos caminos a la experimentación de la imagen. Otras permanecieron esterilmente aferradas al "contenido" a expresar, el didactismo y el mensaje político sin estatura artística. Pero la evolución de esas rupturas ha sido significativa. El "nuevo teatro" de los ochenta —hecho por colectivos surgidos en esta década— o las prácticas escénicas de los últimos años tienen un rasgo en común: el interés por un teatro de investigación: investigación de fuentes culturales (nacionales y universales) e investigación de los medios expresivos del actor y los lenguajes escénicos. En cierta forma, el legado más activo de los setenta fue "abrir" la experiencia teatral a fuentes vivas de conocimiento. En principio, las tradiciones campesinas, las leyendas o *patakines* procedentes de las culturas africanas llegadas al Caribe, las formas vernaculares y el acervo del folklore negro en Cuba. Todo lo que de alguna forma había sido cultura marginal, *código secreto*, cerrado, sumergido. Pero este ascenso de la "marginalidad" va acompañado (o genera él mismo) un propósito de investigación, de experimentación como método —o principio metodológico— para la configuración de la imagen textual y escénica. El resultado es sumamente atrayente: el carácter intercultural e intertextual de los productos no obedece a la moda o al resorte de la postmodernidad: implica una experiencia de vida y conocimiento de la propia cultura, mixturada desde los afluentes de lo europeo (básicamente español) y lo africano en un proceso de siglos e inserto en un paisaje propio.

Curiosamente, la mujer encuentra en este "tercer lenguaje" (o esta marginalidad) una *casa habitable*. Dentro de su imaginaria está la necesidad de *trocarse, disfrazarse, transformar el material interno para revelar lo oculto*. Pudiera ser la pasión desmedida, el peso de los hijos, la carga del hogar, los límites de una sexualidad cuya exhibición queda designada por epítetos crudos. Si engaña es *adúltera*; si persigue es *una loca*; si manipula o utiliza está *prostituída*. Pero ha aprendido a *tocar* (a metaforizar): de la confesión directa de las emociones al equivalente (*Madame Bovary* nunca hubiera sido escrito por una mujer; necesitaba el *mediador*): la metáfora que substituye o crea lo real. Puede haber sus excepciones. Pero está claro que el sentido de disección y objetivación que el teatro supone ha debido esperar, en el discurso femenino, a un efecto de *sobreteatralización* que emparenta, por ejemplo, con la ejecutoria del personaje de Emma (Hamilton) en *El amante del volcán*, de Susan Sontag.³

Contra la interpretación de este discurso podría argumentarse cierta rebeldía desaforada o exhibida de otras prácticas. Pero piénsese en la velada metaforización del dolor o de la plenitud en los espectáculos del Teatro del Sol dirigidos por Arianne Mnouchkine o en las transgresiones encubiertas bajo el oficio de la técnica en los unipersonales de las actrices Roberta Carreri, Julia Varley e Iben Nagel del Odin Teatret. Algo similar puede apreciarse en las interpretaciones de Teresa Ralli, del Grupo peruano Yuyachakani; en las obras de Patricia Ariza, del Teatro La Candelaria, de Colombia, o en las actuaciones y los espectáculos dirigidos por Marianela Boán (Danza abierta), Rosario Cárdenas (Danza Combinatoria), Flora Lauten y Nelda Castillo (Teatro Buendía), de Cuba, por citar algunos ejemplos. En todos los casos la

vocación de rebeldía investiga un lenguaje capaz de encubrir (enmascarar) y revelar al mismo tiempo las motivaciones personales, secretas, a veces íntimas, a través de las cuales transcurre (pasa) la razón social o cultural. Sus experiencias son laboratorios del "ser" o de la *esencia*, en la búsqueda de lo general que genera una particularidad que expresa, por primera vez, con toda la irradiación de una dramaturgia (una *subpartitura*) secreta, sumergida, revelada a través (o en el *envés*) del personaje.⁴

Podrá alegarse también que es la técnica antigua de la Bernardht, la Duncan o la Callas. Pero esa misma antigüedad ha creado una tradición que ahora se manifiesta *con una conciencia de sí*. Es precisamente este hecho lo que creo que explica el teatro para el cual trabajo, e intentaré también referir en qué consiste.

Creado en 1986 con estudiantes egresados del Instituto de Arte bajo la dirección de la actriz y directora Flora Lauten, Teatro Buendía ha desarrollado una activa labor en el terreno de la pedagogía, la investigación y la producción de espectáculos. No es casual que este grupo de teatro —el más polémico en el contexto de la cultura teatral cubana— haya salido de las aulas. Obedece, en principio, al estímulo de la política educacional del país, en particular en lo que se refiere a la enseñanza artística. Desde 1961 hasta la fecha se han graduado cientos de jóvenes en las especialidades de Música, Artes plásticas, Danza, Teatro, Radio, Cine y Televisión. En 1976 se crea el nivel universitario de la enseñanza de Arte y la década de los ochenta marca el surgimiento de una vanguardia de jóvenes artistas que en el terreno del teatro se caracteriza por una manera peculiar de recibir y remodelar la herencia, la tradición de las vanguardias anteriores. Se trata, en líneas generales, de un teatro que investiga para subvertir, desentrañar, reinterpretar el orden o la lógica causal de los fenómenos. En lugar de la reproducción verista, la desarticulación del discurso, el juego, la ironía, la parodia y la mezcla de estilos (la "indeterminación" genérica y el "cruce" —cita, *contaminación*— de los referentes) subrayan la relatividad del espacio y el tiempo, la complejidad de las relaciones entre la realidad y la ficción, La Historia y la Imagen, lo objetivo y subjetivo en la conformación de la cultura.

Lo curioso —desde el punto de vista del tema que nos ocupa— es el papel que la mujer ha desempeñado en el sentido de *experimentación* que caracteriza este teatro. En todos los casos, las puestas en escena del Buendía son *versiones libres* de textos teatrales, narrativos u otros. Ya en los ochenta, las versiones libérrimas de dos obras cubanas —*Electra* Garrigó (1984) y *Lila la mariposa* (1985)—, dirigidas por Lauten, crearon el escándalo en los medios más tradicionales. Centradas las dos en el análisis de figuras femeninas (metáforas del encierro, la impotencia, la locura y la muerte), los textos originales, escritos por sus autores en los años cuarenta y cincuenta, fueron tomados sólo como áreas, espacios de investigación, temas y puntos de referencia para una "lectura" (y reescritura) desde la nueva sensibilidad de los jóvenes actores. El resultado fue asombroso: un discurso *otro*, una nueva *fábula*, y una alteridad que subvertía cánones, emblemas, ideas establecidas sobre la mujer, su vida,

su sexualidad, sus relaciones con los hijos, o la visión de sí misma. A diferencia de las vanguardias de las décadas anteriores —generalmente bifurcadas en la dualidad de un *teatro de arte* y la activación social— la experiencia de estos años intenta la *transgresión* (e integración) de la totalidad de los referentes: rechaza no sólo la imposición de los patrones morales, psicológicos, etc., de las generaciones precedentes, sino que asume como suyo —o como legítima herencia— el carácter contradictorio, mixturado, necesariamente *transcultural*, paradójico e intextual que condiciona su historia. Obras esencialmente trágicas o levemente paródicas se transforman en espectáculos burlescos, críticos, donde la ironía, el humor, la música y la danza trazaban los equivalentes: la familia Garrigó *se representaba a sí misma* como un circo; el melodrama de la vida y muerte de Lila (como un *kitsch*) daba paso a un cabaret tropicalista y la irreverente visión de los jóvenes sobre la "moralidad" de los padres.

De hecho, surgía un nuevo lenguaje en la escena cubana. Hubo protestas y peleas de todo tipo. Pero Teatro Buendía (al igual que las experiencias de Marianela Boán y Caridad Martínez en la danza, el Teatro del Obstáculo de Víctor Varela y Bárbara Barrientos, entre otros) se impusieron por la calidad y originalidad de las propuestas. Cuatro años más tarde, también bajo la dirección de Flora Lauten, estrenábamos *Las perlas de tu boca* (1989), el espectáculo mismo era una especie de *alumbramiento*: figuras del imaginario personal de los actores nacían y evocaban una y otra vez sus historias sobre la escena. La Madre, la Abuela, la Nodrizza negra, el Abuelo Mambí (coronel en la Guerra de Independencia), el Jugador, la Prostituta, es decir, los tipos de la cultura familiar y social cubana hilvanados en un juego de metáforas, claros-curos y confesiones infinitas.⁵

Creo que fue el riesgo mayor y el punto más alto en la experimentación teatral de los ochenta. Sin texto previo, surgido de improvisaciones y con una fuerte carga visual y sonora para expresar lo *indecible* (la doble moral, las contradicciones entre la "historia oficial" y la memoria íntima), había en él algo entrañable que funcionó como matriz de otros alumbramientos. Entre 1991 y 1992, Teatro Buendía estrena tres espectáculos en los cuales la mujer vuelve a tener una participación esencial. El primero es *Safo*, un unipersonal en el que la saga de la poetisa griega y el relato de Marguerite Yourcenar se convierten —a través de una investigación de fuentes documentales (libros, periódicos, fotos, canciones grabadas de la época) y la propia memoria de la actriz— en la historia de una boquerista cubana entre los años cuarenta y setenta.

"El Bolero" es una expresión de dolor. Es no sólo un tipo de composición musical de arraigo en el país, sino una forma de cantar, de interpretar, de *visitar el pasado* en que la actriz-cantante (Antonia Fernández, dirigida por Carlos Celdrán) confiesa y metaforiza los pasajes más duros de su vida: la pobreza, la soledad, la maternidad frustrada, el abandono, el suicidio. Lo significativo es cómo la mujer (la actriz que investiga, entrena y crea junto al director su *partitura*), joven mestiza, nieta de una cantante e hija de una actriz, ejecuta su *acción* sobre la escena: de hecho recibe, corporiza y transforma su herencia. La estudia, la incorpora, pero en el *acto de representación* la hace cons-

ciente y se libera: es casi un exorcismo, nacido tanto de las lecturas y la investigación (todos los referentes) como de la propia experiencia.⁶

Afortunadamente, he visto funcionar este espectáculo en los escenarios más diversos. Y ha sido para mí un excelente material de investigación sobre escritura y montaje. En Londres, París, Venezuela, Argentina, España o La Habana, el espectáculo es *único*: es la metáfora de una biografía personal pero nutrida con arquetipos, modelos y acentros que vienen desde siglos y han cruzado —y cruzan— varias veces el mar. De allí su *legibilidad* o su curiosa universalidad en cualquier parte.

Algo similar ocurre con la versión de *Las ruinas circulares* (textos de Borges, Unamuno, Martí; dramaturgia de Raquel Carrió y dirección escénica de Nelda Castillo, 1992), en que el diálogo entre culturas —lo europeo y africano—, en la conformación de un universo mítico en la Isla del Caribe adquiere una irradiación, una condición metafórica que *sobrepasa* el relato de ficción y crea una secreta ritualidad con el espectador. Se trata de textos históricos y literarios contrapunteados con cantos y narraciones transmitidas por tradición oral que conforman la herencia de la cultura africana en Cuba. Pero más allá de la instancia histórica o cultural, el espectáculo apela —por el juego de asociaciones— a una memoria secreta, casi *biológica* del receptor que impone una transgresión de los "códigos de lectura": una activación del *imaginario del espectador* sin el cual el acto de representación sería imposible.⁷

Del mismo año (co-dirección de Lauten y Celdrán) es la versión de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* a partir de textos de Gabriel García Márquez. Un espectáculo que, con *Las ruinas... y Safo*, le ha dado la vuelta al mundo muchas veces. Galardonado como los anteriores por el Premio Nacional de la Crítica, representado sobre las barreras del idioma, llevados los tres al límite de la expresividad para ser entendidos en países de América Latina, Europa, Asia, África y Australia, narra la historia de una adolescente prostituida por la abuela para rescatar su fortuna atravesando pueblos oscuros y años enteros del desierto. La seducción del poder, la rebeldía de la inocencia, la previsión de los sueños, son algunos de los temas que sostienen un entramado en que el amor, la violencia y el crimen alternan con las imágenes plenas de color, luz y movimiento propias de las festividades del Caribe.

He visto el extraño ritual de *Las ruinas...* ejecutado en el Festival de Otoño de París; en el Teatro Museo del Covent Garden en Londres; en un suburbio en Sudáfrica; en el Puerto de Cádiz; en un antiguo teatro de Samara en Rusia o en la ciudad argentina de Córdoba: Norte, Sur, Este, Oeste: en todos los extremos. He visto *Eréndira...* elevar su carpa mágica en los preciosos teatros de las ciudades de Holanda; en las polvorientas calles de San Luis; ante las exigencias de los Festivales de Edimburgo, Australia o Singapur. Y me he preguntado muchas veces: ¿qué contienen esas figuras ingravidas, a veces graciosas o esperpénticas que logran comunicar su historia, su alegría y su dolor más allá de las diferencias culturales e idiomáticas? ¿Qué metáforas del sufrimiento, el júbilo o la esencialidad del ser se descubren detrás del vestua-

rio, las máscaras, el maquillaje o la desnudez de los actores y logran conmovier al espectador en cualquier parte?⁸

Creo que esa condición *expansiva* se debe a que no se trata de una simple ilustración o reproducción de los mitos (universales o locales) sino a una experiencia de investigación que involucra el imaginario personal y social, la memoria y cultura *vivas* del actor, el director, el dramaturgo, el músico, el diseñador, y todos los que, de alguna forma, "tejen" el texto del posible espectáculo. Lo esencial es que no hacemos un teatro que asuma la representación como la duplicación de una idea pero tampoco un teatro "formalista" en el sentido de la renovación de un lenguaje al margen de una *experiencia de vida y conocimiento*. Ante todo, es para mí un teatro que asume la cultura —nacional o universal, clásica o contemporánea, sin barreras— como un *sistema abierto de referentes* del que disponen el actor, el director, el dramaturgo y todos los que participan del proceso creativo con una gran libertad de *relacionar* cuya única condición o limitante es el rigor y la disciplina de las investigaciones en todos los niveles en que se realiza: desde el análisis de los textos literarios y otras fuentes (musicales, plásticas, danzarias) y el exhaustivo entrenamiento de los actores, hasta el estudio minucioso de la recepción de los espectáculos en cada espacio y cada tipo de confrontación con los espectadores.

Obviamente, este tipo de investigación se aparta del criterio de *lo experimental* como moda e incluso voluntad de estilo (la búsqueda a toda costa de "formas nuevas") para adentrarse en un concepto de experimentación que va a *lo entrañable*, lo secreto, sumergido, casi siempre silenciado o desconocido. Desde luego que existe una *memoria del cuerpo*, una cultura hecha de fragmentos, sonidos, ritmos, olores, evocaciones y recuerdos. Pero el problema está en encontrar una *vía* de corporizar, darle materialidad a estos efectos. Es para mí la utilidad de un teatro de investigación.

En mi caso personal, llevo quince años trabajando con la directora y el grupo de actores fundadores del Buendía. No es fácil el ejercicio de un investigador-asesor-dramaturgo en un grupo donde *todos* están obligados a investigar y crear sus materiales y donde han surgido ya nuevos directores, dos de ellos mujeres. Pero es *la otra parte* de mi labor como profesora de Dramaturgia e Investigación teatral del Instituto. Lo que más he disfrutado a lo largo de estos años han sido las relaciones entre la pedagogía, la creación y la investigación del teatro. Es lo que me ha permitido mantenerme viva y actualizada como maestra no sólo a partir de lecturas teóricas sino de una *experiencia práctica* de la escena. Es lo que me ha permitido también asumir el aula como espacio de creación: transmitir un sentido de investigación y experimentación permanentes en la escritura y análisis de los textos del Seminario de Dramaturgia del cual ya hay varias promociones de graduados. A su vez, el ejercicio de la docencia en esta forma —esta suerte de "pedagogía experimental"— me ha llevado a problematizar al máximo las relaciones entre el texto y la escena y a concebir un tipo de escritura (en rigor un *sistema de notación textual/escénico*) en correspondencia con los procesos de investigación que se realizan en los equipos de trabajo. Puedo proponer un tema, un texto

o un conjunto de textos; pero escribiré o reescribiré siempre en relación o a partir de las improvisaciones y propuestas de los actores, directores e integrantes de un equipo interdisciplinario.

Lógicamente, estos procesos se vuelven sumamente complejos. En abril de este año hemos estrenado la última producción del Buendía: *Otra Tempestad*, versión a partir de textos de William Shakespeare y leyendas, cantos y danzas de las culturas yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe. Una historia de naufragios y diosas en que la tempestad shakesperiana es desatada por las deidades de la mitología yoruba y los personajes —los náufragos— sufren alucinaciones y espejismos sobre sus vidas pasadas en una "isla encantada". Los personajes son Macbeth, Otelo, Hamlet, Próspero, Shylock, alucinados por las mutaciones de las "brujas" —diosas o sacerdotisas— en Ofelia, Desdémona, Julieta, Lady Macbeth, etc. Son visiones, espejismos, pero no arbitrarios. En realidad son los frutos, los resultados del "cruce de culturas" en un juego oficiado por la sacerdotisa Sicorax que en el texto original es una breve referencia pero en nuestra versión es esa Mujer-Madre-Tierra, diosa de la fertilidad y los alumbramientos, a la vez universal y que asume rasgos propios en cada pueblo, religión o cultura. Esta *escritura* (o reescritura de los signos) centrada en el estudio del sincretismo cultural propio de América Latina y el Caribe, nos ha llevado más de un año de investigaciones y comienza ahora su ciclo de confrontaciones con los espacios y espectadores más diversos. Sólo después que este ciclo se complete la obra "cierra" su dramaturgia y "fija" su escritura.

Pienso que en la experiencia de este teatro que reseño ha sido esencial que las investigaciones hayan sido dirigidas por mujeres. Tanto el Teatro Buendía como el Seminario de Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas (en camino ya de convertirse en un Laboratorio de Escritura teatral) son para mí la expresión de una necesidad. Necesidad de ser uno mismo, de afirmar la propia identidad; pero quizás esto se logra sólo por confrontación, otredad, *complementariedad*. Tal vez por eso es que en la "Isla de Mujeres" de *Otra Tempestad* haya siempre un espacio para el amor, la transgresión, el impulso de *lo otro o lo desconocido*. Tampoco es casual que en esta irreverente versión —que se asume a sí misma genéricamente como una Mascarada, lo cual casi legaliza las transgresiones de *status*— sea Miranda, la hija de Próspero (una Mora cautiva) quien seduzca a Calibán, el hijo de la diosa nativa. Porque, en cierta forma, el principio del juego crea la posibilidad de la relativización de los espacios, la mutación de la fábula, la reversibilidad de los mitos y las relaciones. En ningún caso se *obedece* lo histórico. Por el contrario, se busca la Imagen que encubre (metaforiza) y revela una historicidad real.⁹

Por todas estas razones, el sentido de la experimentación para mí, nacida en un país —como casi todos, aunque no se reconozca— multicultural, formado por diferentes migraciones (básicamente europeas y africanas), mixturadas en el tiempo, está disolublemente relacionado con el tema de la apropiación cultural. Mi afirmación entonces en términos de nacionalidad es para mí también inseparable de mi condición de mujer y de creadora.



José Juan Rodríguez en el paper de Calibán a *Otra Tempestad* (versió a partir de textos de William Shakespeare i llegendes, cants i danses de les cultures yoruba i ararà). Companyia Teatro Buendía. Actors (per ordre alfabètic): José Antonio Alonso (Hamlet), Félix Antequera (Próspero), Dania Aguerreberez (Sicorax), Ivanesa Cabrera (Oyá, Lady Macbeth), Carlos Cruz (Otelo), Antonia Fernández (Elegua, Ariel, Julieta), Pablo Guevara (Sylock, Romeo), Sandra Lorenzo (Ochún, Ofelia), José Juan Rodríguez (Macbeth, Calibán), Ileana Wilson (Miranda) Músics: Percussió: Agustín Gómez, Alfredo Hernández, Leandro Moré, José del Pilar Suárez. Piano: Jomary Hechevarria. Saxo, Flauta: Juan Larrinaga. Equip de realització: Direcció: Flora Lauten. Dramatúrgia: Raquel Carrió-Flora Lauten. Disseny escenografia i vestuari: Eduardo Arrocha. Disseny de llums: Carlos Repilado. Assessoria musical: Ireno García. Dansa: Rodolfo Alcalá-Manuela Alonso. Realització de màscares: Alberto Velázquez. Fotos: Félix Antequera. So: Carlos Fernández. Llums: Manolo Garriga. Assistent de direcció: Fanny Rojas. Producció: Alina Socorro. Realització de vestuari: Talleres Ministerio de Cultura, Aurora Delgado i Noelia Pérez. Maquillatge: Adela Pardo. Administració: Lourdes Navarro. Assistents de producció: Lydia Rodríguez, Nara Valdés, Marcial Pestana, Roberto Gil, Diego Sosa. Realització d'escenografia: Varilla i Sandino. Cuba, Abril 1997. (Fotografia: Félix Antequera)

Desde este punto de vista es significativo que, paralelo a este proceso de irrupción de mujeres teatristas (actrices, directoras y dramaturgas) que conforman un nuevo rostro a la expresión escénica en los últimos años, se registre una "avanzada" de la crítica y la historiografía teatral femeninas. Una mujer —la Dra. Graziella Pogolotti, profesora universitaria y crítica de Arte, heredera de las formas más polémicas y creativas de la vanguardia cubana— ha dado luz en las últimas décadas a un sistema de enseñanza centrado en las interacciones de la teoría y la práctica artística, considerando la experimentación como base de todo proceso de aprendizaje y renovación en el teatro. Gracias a ella he podido realizar mi trabajo en la búsqueda de una nueva escritura. Por su parte, la crítica hecha por mujeres ha sido especialmente sensible al registro de los cambios y transformaciones de la escena. ¿Qué explica esta *complicidad*, esta suerte de "terreno común" en la defensa de las acciones más riesgosas expresadas en libros y publicaciones especializadas?¹⁰

Es que pienso que la mujer cubana y latinoamericana de hoy ha encontrado en el Teatro de experimentación un *espacio abierto* a sus indagaciones personales y sociales. Significa un sentido de libertad que le permite el riesgo de la desnudez, la rebeldía, la confesión, pero también la imagería de sus sueños, contradicciones y espejismos: en cierta forma, la posibilidad de un *lenguaje alternativo* pero participante. Es también que aún en los contextos más difíciles —o especialmente en ellos— el teatro experimental (precisamente por su vínculo con las relaciones Arte-Vida y su búsqueda de lo desconocido) se vuelve un terreno de confrontaciones y su espacio de conocimiento para la mujer como expresión de una necesidad de relación.

A propósito de esta afirmación quisiera terminar con una anécdota. Hace algunos años un periodista me preguntó: "¿Y cómo hacen tanto teatro en Cuba con tantas dificultades con la luz eléctrica, el transporte, los equipos y justamente *este* teatro?" (Había visto funciones de *Las ruinas...* y *Eréndira...* y era un colombiano en París. Le contesté más o menos así, entre en serio y en broma: "Porque un día en que empezábamos una función se fue la luz. El público salió y decidió esperar (tres, cuatro horas hasta que regresara). Había muchísima gente. Sacaron algunos fósforos y se alumbraron cerca de la puerta. Se habían sentado en las escaleras. Otros habían ido al jardín. En uno de esos alumbrones miré al suelo y vi que *alguien* había llegado hasta el teatro (una antigua iglesia reconstruida por los actores varias veces) con unos tacones rojos altísimos. Me quedé perpleja. ¿Cómo había podido caminar hasta allí?. Me pareció un chiste de Almodóvar, un espejismo mío o una razón *extraña y recurrente*".

Desde entonces *sentí* que tenía un sentido experimentar en el teatro. Siempre hay algo muy personal. Algo que no se descubre sólo en los entrenamientos o en las largas horas de investigación y de escritura. Es un brevísimo instante en que algo o *alguien* comunica una necesidad, un rasgo suyo. La mujer de los zapatos rojos, sin rostro, sin palabras, es una imagen que acompaña mi trabajo. Es una *experiencia* real, sensible, sin explicaciones. Pero es lo único que crea una historia verdadera. Y esa sería mi segunda versión.

NOTAS

1. Para la caracterización del movimiento de la vanguardia cf. RAQUEL CARRIÓ: "Una pelea cubana por la modernidad". *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana, 1988.
2. Cf. ROSA I. BOUDET. *Teatro Escambray: una respuesta*. LH, 1983; RINE LEAL. *Breve historia del Teatro cubano*, 1980.
3. Me refiero a un posible estudio comparativo del tema de la mujer a través de dos figuras emblemáticas: Emma Bovary y Emma Hamilton a partir de las estrategias de lenguaje en uno y otro texto. Cf. R. CARRIÓ. "Las confesiones de un estruendoso paraíso", 1996.
4. Tomo el término *subpartitura* del trabajo de Julia Varley, actriz del Odin Teatret. Publicaciones del ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigido por Eugenio Barba.
5. Sobre la trayectoria de Teatro Buendía en estos años puede consultarse: R. C. "Correr el riesgo de la imperfección". *El Tercer personaje*, 1992 y "Máscaras y rituales: la investigación intercultural y la escritura escénica". Revistas *Tablas* y *Conjunto*. La Habana, 1993.
6. A. FERNÁNDEZ y C. CELDRÁN. "Safo" (Transcripción del texto del espectáculo) en: R. I. BOUDET. *Morir del texto*. Antología. La Habana, 1995.
7. Cf. MARCO DE MARINIS. "Dramaturgia del espectador"; E. BARBA y NICOLA SAVARESE: *El arte secreto del actor*; R. CARRIÓ. "Las ruinas circulares: aproximaciones al Texto imposible" (Prólogo y transcripción del texto del espectáculo. París, Casa de las Culturas del Mundo, 1994)
8. En estos espectáculos las investigaciones se dirigen al carácter ritual de la representación o —con mayor exactitud— a la funcionalidad del rito como estructura y significación teatral. Es en este contexto que opera la indagación sobre el *semitrance* como vehículo de las relaciones: actor/personaje, actor/espectador, entre otras. En el caso de *Las ruinas...* hubo algo curioso: el resultado de estas exploraciones condujo a un retablo de imágenes y emociones sorprendentes, un tejido alucinante —cinco siglos de historia comprimidos en una hora de representación— a través del carácter místico, catártico, casi propiciatorio de las evocaciones que despertaban a su vez alteraciones —mutaciones— en el espectador. No es de extrañar: la historia contada muchas veces en libros y escuelas no tiene carne y sangre. Pero en cambio, si el actor la hace suya (presta su cuerpo a la memoria de la especie) el cuerpo como cultura entra en contacto con otra zona de descubrimientos y certezas. Puede consultarse: R. C. "Máscaras y rituales..." y "Las ruinas circulares: aproximaciones al Texto imposible", 93-94, dedicados al registro de estas experiencias.
9. Cf. *Otra Tempestad*. Notas al Programa. La Habana, 1997.
10. Estoy pensando en la labor realizada por mujeres como Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares y Yana Elsa Brugal en la dirección de las revistas *Tablas* y *Conjunto*, de obligada referencia en el registro de un teatro experimental en Cuba y Latinoamérica.