

SANTA TU BOCA



Antología

# SANTA TU BOCA



De la presente edición, 2015:

- © Atilio Caballero
- © Rogelio Orizondo
- © Fabián Suárez
- © Yerandy Fleites Pérez
- © Marien Fernández Castillo
- © Nara Mansur
- © Roberto D. M. Yeras
- © Salvador Lemis
- © Hypermedia Ediciones

Hypermedia Ediciones  
Tel: +34 91 220 3472  
[www.editorialhypermedia.com](http://www.editorialhypermedia.com)  
[hypermedia@editorialhypermedia.com](mailto:hypermedia@editorialhypermedia.com)  
Infanta Mercedes 27, 28020, Madrid

Selección: Atilio Caballero  
Diseño de colección y portada: Hypermedia Servicios Editoriales S.L.  
Corrección y maquetación: Hypermedia Servicios Editoriales S.L.

ISBN: 978-1517452452

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

ESTE MALETÍN NO ES MI MALETÍN  
Rogelio Orizondo

FIODOR EN EL FIORDO  
Fabián Suárez

JARDÍN DE HÉROES  
Yerandy Fleites Pérez

LA ALEGRÍA DE LOS PECES  
Atilio Caballero

LA FURRUMALLA  
Marien Fernández Castillo

EDUCACIÓN SENTIMENTAL  
Nara Mansur

SEA SANTA TU BOCA  
Roberto D. M. Yeras

TRES TAZAS DE TRIGO  
Salvador Lemis

## PRESENTACIÓN

Estos textos, algunos de ellos inéditos, aparecen por primera vez recogidos en una antología como muestra de los derroteros que conforman la nueva dramaturgia cubana. Son textos diferentes —con relación a la dramaturgia más al uso, y no solo en Cuba; son autores distintos— sin ningún compromiso evidente con su tradición, sin otro interés principal que la misma *acción escritural*: eso es lo que aquí los reúne. Con respecto a promociones anteriores, estamos ante una *manera* diferente de abordar la escritura teatral —y, por extensión, de concebir el arte; donde se apuesta por una nueva concepción de la textualidad (*escritura emergente* también ha sido llamada); son escritores que trabajan con un material narrativo que se niega a ser contado según los procedimientos convencionales, pues en estas obras, como también se afirma en el texto introductorio de la antología *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*, «... la fragmentación de la estructura dramática, el regodeo en el discurso verbal, la sugestión de ambientes y estados, las nuevas formas de experimentación realista, la irrupción de lo real en la textualidad, la negación de una lógica de continuidad según los principios aristotélicos, las interconexiones con los discursos poético, cinematográfico y mediático como parte constitutiva de la estructura dramática»<sup>1</sup>, —procedimientos comunes en sus «mecanismos de expresión»—, representan una *actitud* precisa y diferenciadora, claramente discernible con respecto a dramaturgias de generaciones anteriores. Obras de estructura descentrada, rota, fractal, discontinua, caótica incluso. Escrituras «irreverentes», como afirma la autora del prólogo antes mencionado.

---

<sup>1</sup> Yohayna Hernández. *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. Ediciones Alarcos, Colección Aire frío, La Habana, 2008

Por aquí podría andar la supuesta capacidad «detonante» de esta alquimia novedosa (una novedad, entiéndase, referida fundamentalmente a nuestro ámbito nacional, pues desde hace algunos años, en otras latitudes, dramaturgos como Valerie Novarina, Sara Kane, Heiner Muller, Von Mayenburg o Daniel Veronese —por solo citar algunos—, vienen trabajando con presupuestos más o menos similares). Así pues, la creencia en esta capacidad, la casi certeza de que sus características particulares podrían significar un «emplazamiento» insoslayable a los *modus operandi* que por costumbre solemos encontrar en la práctica escénica cubana de hoy, es, en definitiva, el motivo principal de este acercamiento indagatorio: ¿son estas matrices de representación, ahora a la luz, un reto a las concepciones actuales de puesta en escena? ¿Está ella «preparada» —la *mise en scene*— para asumir de manera natural y orgánica estas propuestas «diferentes»? Una *duda* (¿provechosa?) que también parece tentar a Yohayna Hernández en el prologo citado cuando apunta que «la efectividad de estas escrituras se probará en el cruce con los discursos de los restantes sujetos de la representación (directores, actores, escenógrafos, etc.). Aunque si me detengo a pensar en los referentes de estas obras, es sintomático como nuestra práctica escénica actual los retribuye en *grados ínfimos*»<sup>2</sup>. Y concluye: «Hasta qué punto el estado de nuestra escena puede contribuir a un diálogo enriquecedor con estas poéticas en formación o a su deformación absoluta, constituyere otro punto a discutir...»<sup>3</sup>. De ese punto intento partir ahora.

En estos textos se busca construir nuevos espacios de escritura que coloquen el lenguaje —y la reflexión sobre el lenguaje— en primer plano, sin que se pretenda por ello dotar al texto de una coherencia estética o ideológica (que refleje la coherencia e integridad de su productor). El sistema de ideas que sustentan no se muestra de manera explícita en el discurso de los personajes, sino que está imbricado en los diferentes niveles textuales que componen las piezas. Esta manera de obrar por omisión, junto a una marcada descentralización del discurso, me parecen dos de los elementos más significativos en la mayoría de estos textos. Como si se estableciera una voluntaria confrontación entre narratividad y dramaticidad, donde los personajes narran acontecimientos que la acción dramática no suele revelar, «antecedentes» estos que son utilizados como «sustancia dramática». Esto se hace evidente en títulos como *Este maletín...* (Rogelio Orizondo), *La Furrumalla* (Marien Fernández Castillo), o *Sea santa tu boca*, de Rober-

---

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

<sup>3</sup> Yohayna Hernández, *op. cit.*, pág. 7

to M. Yeras. Un lenguaje, tal vez, que «disiente» del modo acostumbrado de pensar la práctica dramática, como manera de oponerse a los valores establecidos, partiendo de cierta subversión de las normas de la gramática y los códigos del discurso, que actúan como soporte de las estructuras de poder (al decir de Berstein). Un estímulo, en última instancia (podría decir), a cambiar la manera en que se percibe el lenguaje y la propia realidad.

Aquí también podríamos hablar de cierta *intencionalidad* en cuanto a la elección temática y la composición argumental, otro elemento común entre estos textos. En este sentido, vemos que los personajes, fábulas, historias y conflictos se insertan, en buena parte de los casos en un ámbito doméstico, familiar, por lo que, en consecuencia, en buena parte de ellos, el espacio familiar y sus conflictos deviene universo temático (y que si vamos a ver, se muestra como una constante en nuestra dramaturgia contemporánea, que arranca con Piñera y *Aire frío*). Asimismo, es posible apuntar el valor desde el que se trabaja algo que podríamos llamar «lo poético», sin confundir esto con la presencia de «poesía» en escena, de un falso o impostado lirismo trabajado en aras de un afán sensibilizador o una «ambientación» determinada. Esta intención, caracterizada por su alejamiento de la lengua y la comunicación cotidiana, está utilizada teniendo en cuenta la conciencia que suscita en el auditor «de hallarse ante un enigma que le habla individualmente» (Pavís). Es el caso de *La Furrumalla*, por ejemplo. Aquí encontramos lo poético no tanto en la utilización de un texto versificado para el diálogo de los personajes, sino más intensamente en ciertas imágenes cercanas a lo onírico, en el extrañamiento de la referencia, en la recurrencia a determinados mitos y ceremonias de la cotidianeidad más íntima; como también resulta sugerente el trabajo literario de las didascalias, las que, en vez de ser indicaciones para el director, parecen imágenes destinadas a estimular su imaginación. En la combinación de todo ello nos parece oír el consejo de Joyce: «Nunca escribas sobre un tema insólito, haz insólito lo corriente».

La ambigüedad, lo repetitivo y la sensorialidad, junto al pastiche y la parodia constituyen también elementos importantes a tener en cuenta en la *elaboración* de estas recientes poéticas dramáticas. Con mayor o menor grado de dominio, con más o menos agudeza, es perceptible la frecuencia en su utilización, según las intenciones de cada caso. No obstante, aún cuando funcionan como ideologemas, dicha utilización no responde aquí a los cánones más «estrictos» de cierta conceptualidad posmoderna (o *posdramática*): la mirada aquí no es puramente escéptica, la *postura* no es solo cínica. Tal

vez en un intento de invertir la semántica, más que expositiva, es ahora la lógica del deseo la que parece regir las acciones de los personajes. Siguiendo a Yohayna Hernández (una de las investigadoras teatrales más acuciosas de la escena teatral cubana contemporánea), ellos «centralizan el ser humano como sujeto biológico, sexual, moral, con la voluntad de incidir más desde lo estético que desde lo político o lo social (...) por lo que la realidad se interviene desde el predominio de la visión individual sobre lo social»<sup>4</sup>. La llamada «autotematización», que yo prefiero llamar autorreferencialidad, se expone aquí como la presentación de un «modelo actancial» en el que el sujeto busca reconstruir su pasado —y también su complejo presente—, un pasado y un ahora del cual no importa tanto recuperar los hechos sino el modo en que estos son vividos; no parecen interesar tanto al autor ni la anécdota, ni la historia, ni la «verdad»: solo importan las experiencias y la vida.

A semejanza de otras *poéticas* o tendencias cercanas —en el tiempo y en el espacio, como por ejemplo la argentina de finales del pasado siglo (sic. Veronese, Spregelburd, Daulte, Tantanian, León...)— que aunque no intentaban borrar el referente social, sí «desarticulaban el sistema de jerarquías» (Alicia Aisemberg) y ubicaban lo social como un componente más que no tiene por qué someter al resto, esta voluntad de «incidir más desde lo estético que desde lo político o social...», como ya se ha aludido, no significa sin embargo cierto desdén o indiferencia hacia estos temas (social/político), por lo que, otra vez, tendríamos que dudar de cualquier afán comparativo con conocidas concepciones «postmodernas» al uso. Muy al contrario, creo percibir una sostenida intención que hurga en estos temas como *causa*, como detonador, como «ambiente propiciador» de actitudes, comportamientos, reacciones y maneras de sentir e interpretar; de posicionarse ante el poder establecido. Aunque en la recreación del mito (*Jardín de héroes*), por ejemplo, un personaje nos diga que «... esto no es un asunto político, es un problema de amor...», el referente de por sí induce a una lectura donde es imposible obviar la siempre tirante relación Poder-individuo; aunque el mar sea el elemento constante y hermoso de nuestra geografía insular/costera, «... estas costas son vigiladas desde hace años (...) en mi país el mar lleva cinco décadas picado...» (*La Furrumalla*), sueltan como exabruptos los personajes que pronto entrarán a él, se sumergirán en sus profundidades, allí donde coinciden «algas, pulpos, cangrejos y delfines con embarcaciones hundidas, traficantes, ametralladoras, guardacostas y ahogados». Como hace notar Walfrido Dorta (*Señales*

---

<sup>4</sup> «Si queremos resultados diferentes no sigamos haciendo lo mismo», Yohayna Hernández, *Tablas*, vol. xcviII, 2012, pág. 53



*frías: sobre algunas escrituras desnaturalizadas*), ante este tipo de escrituras «se siente la tentación casi siempre de invocar lo *post*. Se ha aprendido desde algunas etiquetas que ese prefijo provee una tranquilidad ilusoria, la cual disfraza en realidad ciertas ansiedades; que ofrece la tranquilidad de las llegadas y las superaciones; la serenidad de lo que se ha dejado atrás, aunque esa calma siempre albergue la posibilidad de su retorno fantasmático de esto presumiblemente abandonado. Ese prefijo usualmente aplana la tempestuosa convergencia de temporalidades, subjetividades y dinámicas sociales, en relación a los fenómenos que cataloga, y que pretende empujar hacia adelante, como en una huida razonada. Hemos ido ampliando sucesivamente los límites en su uso con respecto a Cuba, pasando por (o conviviendo con) el postsoviético, el postcomunismo, lo postnacional, el postsocialismo, la postrevolución, lo postgeográfico. No deberíamos permitirnos el optimismo acríptico de una historia de relevos felices».

Este mismo ambiente compulsador («entorno problematizado») parece pautar el comportamiento íntimo y la caracterización de una buena parte — para no hablar de la mayoría— de los personajes en estas piezas. Personajes y/o situaciones que se mueven siempre en torno a una denotada marginalidad, universo no tan sumergido como periférico o relegado por los medios en nuestro contexto, pero palpitante, entrópico, sesgado unas veces, otras demasiado evidente —en estos textos. Este mundo lateral, insisto, condiciona actitudes, historias (personales y no), se vuelve casi una constante en esta dramaturgia, y con frecuencia suele emparentarse con comportamientos sexuales ambiguos. Pero esta preferencia o elección es una «manifestación» más, no una consecuencia de ese mismo ambiente, mucho menos una «actitud ante la vida». Por lo que no creo en «la emancipación y agresión sexual —del discurso— como un nuevo tipo de apertura social y política»<sup>5</sup> —«agresión» que por lo general hace uso del monólogo como focalización de una intención—, pues esta retórica, bastante común por cierto, siempre ha estado ahí, no es un valor «per se», y si ahora emerge como «nuevo tipo de apertura» es solo la consecuencia de nuestra mojigatería ancestral, de los tabúes correspondientes, o el temor a su enunciación «pública». La reivindicación de la palabra —discurso— como elemento modulador y su preeminencia pasan también por aquí, «recoge» y muestra, no postula (amén de sus pretensiones agresivas).

De cualquier manera, estos textos, sin duda, potencian la teatralidad. Creo que se trata no solo de una manera de *hacer*, sino también de sentir y de

---

<sup>5</sup> Yohayna Hernández, *Teatro cubano actual...*, pág. 9

comprender el teatro. Aunque lo hasta aquí apuntado tenga un carácter eminentemente dramático, escritural, esto no quiere decir que estos textos asuman *per se* una postura antirrepresentativa. Amén de la obviedad de que todo texto teatral se escribe —en cualquier instancia— para ser representado, aún así creo que pueden ser valorados sobre todo por su carácter autónomo, de producción de sentido. Es posible que por ello alguien intente estigmatizarlos achacándoles una supuesta postura «auto-representativa», actitud que parecen enfatizar por esta misma condición autónoma. Pero —ahora en primera instancia— y sobre todo, han sido concebidos y son *material para la escena*. Y como tal deben ser valorados (con todos los pro y los contra que *ello* supone). Estas son escrituras articuladas desde la productividad de lo irrepresentable, desde la puesta en crisis de una posible representación, hecho que es visible desde la misma notación de estas escrituras. Al romper la relación con el principio mimético, la palabra adquiere una (YH *dixit*) «autonomía literaria y al mismo tiempo una condición de material para la escena (como el cuerpo, la luz, el sonido, el movimiento, etc.)», tensión —entre texto y teatralidad— que constituye el eje de casi todos los textos aquí recogidos.

Así entonces, me atrevería a aventurar que de producirse ahora mismo un hipotético diálogo entre los textos aludidos y los «sujetos de la representación» de nuestra escena nacional, estos últimos quedarían en franca desventaja, sobre todo en cuanto a la puesta en práctica de nuevas formas expresivas (que como podemos ver, sí está tentando esta dramaturgia). Considero que salvo muy pocas excepciones, como algunos espectáculos —recientes y no— de Carlos Díaz y Teatro El Público, Teatro Buendía, El Ciervo Encantado, Argos Teatro y algún que otro intento de Teatro del Espacio Interior, Estudio Teatral de Santa Clara o Teatro de La Fortaleza, para referirme sobre todo a colectivos teatrales establecidos, nuestra escena continúa moviéndose entre presupuestos estéticos más bien convencionales, conservadores y faltos de audacia. En la mayoría de los casos, impera una estructura dramática lineal, sin alteraciones en los tiempos narrativos, apegada a la fábula, con una lógica de continuidad espacio-temporal determinada por los principios de causalidad aristotélicos, ambientes y situaciones eminentemente realistas que muchas veces coquetean con un chato naturalismo, sin espacio para lúdicas (o no) contaminaciones con otros referentes (mediáticos, cinematográficos, literarios...); conflictos maniqueos, ficción ilusoria, visualidad timorata, amén de unidireccional; corte psicologista de las caracterizaciones, etc. En este sentido, pienso que para dicha de dramaturgia, la concepción de personaje no puede seguir concentrada

en la construcción de una ilusión que lo refleje como único y coherente, sino que funcione como *soporte discursivo* de relatos, historias y puesta en escena. Para no hablar ya, a tono —por decirlo de alguna manera— con algunas de las corrientes más interesantes de la escena mundial, de proyectos que surjan, por ejemplo, del encuentro de artistas de formación heterogénea (*body art*, lenguaje video, instalacionistas, performers, sonidos...) donde se conjugue un azar de lenguajes ampliados y sincréticos, en el que los procesos de «contaminación» toquen transversalmente los más significativos lenguajes artísticos actuales. O lo que es igual: una suerte de creador «transdisciplinario», si se me permite el pleonasma en su acepción de superabundante.

Porque aquí, parafraseando a Whebi, estaríamos hablando más de un teatro de *texturas*, no tanto de textos; de presencia en lugar de representación, experiencia compartida y no comunicada; de proceso más que de producto, manifestación y no significación, impulso de energía y no *información*. Una praxis teatral donde el sentido quede como *pospuesto*, en suspenso, que quiebre un poco la *seguridad* del público, su cómodo relax de simple espectador; buscando siempre la creación de problemáticas nuevas, operando todo el tiempo con conceptos formales: la que narra es la forma. Tal vez, en definitiva, de lo que se trate es no tanto de «poner en escena» como de crear en escena, polemizar en escena, *poetizar* en escena.

Nuestra cartelera teatral no solo es magra cuantitativamente; las opciones de calidad, para no hablar de espacios o propuestas de vanguardia —o experimentales, de investigación, etc.— también dejan mucho que desear. Convengamos, incluso, en lo relativo de este término —calidad—, y digamos: bien, no son espectáculos excelentes (esa rara combinación de rigor, talento, inteligencia, actuaciones poderosas, belleza estética), son imperfectos, desbalanceados, etc., pero están *vivos*, en tanto atrevidos, arriesgados —formal y/o conceptualmente—, son incluso imprudentes, *impertinentes*. ¿Dónde están? Una pregunta que me lleva a otra (y ambas sin respuesta): ¿la inopia en este campo no será la consecuencia de una apatía mayor —en el campo social—; de un hastío o una indiferencia motivada por una circunstancia (económica/política/social/climática...) caótica, rígida, convulsa-violenta-indolente, imprevisible-catastrófica *respectivamente*? Como si la «realidad» pareciera tan inamovible que ningún acicate —teatral, artístico, ¿cultural?— fuera capaz de provocar el menor estremecimiento, la posibilidad al menos del «beneficio de la duda» cavilosa o reflexiva. ¿Podríamos estar hablando de un nuevo «fundamento de valor» que esté condicionando el interés, la receptividad, frente a nuevas propuestas artísticas (en este

caso teatrales), influenciado por las oscilaciones —económicas y políticas, y por tanto sociales—, tanto en el entorno nacional como a nivel mundial? ¿Qué necesita este teatro, una audiencia, un público o un espectador avisado? (Según Pavís, «las variables significativas que condicionan el nuevo régimen de experiencia y su consecuente visión cultural pueden atravesar, directa o indirectamente, el régimen de producción y recepción teatral»).

La perspectiva crítica, la «hermenéutica» a poner en práctica, sobre todo por los «sujetos encargados de la representación», que permita acercarse y comprender estos textos, debe partir de considerarlos, en primera instancia, como textos *in vitro*, fijados por una particular notación de intenciones claramente dramáticas, pero cargadas a su vez de una fuerte intención performática (intención que abre el espectro de posibilidades para «obrar» sobre ellos). Textos como *pautas* narrativas/conceptuales sobre los que sería posible ejecutar un nuevo ejercicio de conocimiento e introspección (luego comunicativa), todo ello signado por el rigor investigativo, el sentido profundo, la audacia proposicional, maneras de perseguir una verdad a conocer mediante «el artificio del teatro». La representación como el lugar de una «tensión» entre el texto y la escena (B. Dort); una representación que no realiza más o menos un texto, sino que «lo critica, lo fuerza, lo interroga. La representación se confronta a él y lo confronta a ella. No se trata de un acuerdo, sino de un combate». No obstante, y como se afirma en un artículo recientemente aparecido en un dossier sobre este tema, «A partir del año 2009, ese ímpetu de experimentación y de renovación presente en la escritura para el teatro fue desplazándose hacia la reflexión y la conformación del acontecimiento escénico, con el desarrollo de lecturas dramatizadas, puestas en espacio, performances, intervenciones escénicas, café-teatros, archivos teatrales, proyectos colaborativos y puestas en escena. Acciones que propiciaron la confrontación de estos autores y sus textos con los actores y el público como ejercicios primarios de creación en el campo de la dirección»<sup>6</sup>. Una escena *impertinente*. Como también se ha dicho, tal vez como aquella «poética de la provocación» que reclamara Virgilio Piñera para la escena de su tiempo.

Tomo prestado para el final un término caro a un conocido teórico sudamericano<sup>7</sup> para aventurar lo provechoso que podría ser entre noso-

---

<sup>6</sup> «Salir del clóset (de lo dramático): aproximaciones a la escena impertinente». Yohayna Hernández, *La Gaceta de Cuba*, septiembre-octubre, 2014.

<sup>7</sup> Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2004): el canon de la multiplicidad». *Rev. Conjunto*, n° 133, julio-septiembre, 2004, pág. 58. Y añade un aspecto a

tros la potenciación de *micropoéticas* como «espacios de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad», espacios a la vez creadores de diversidad, para preguntarnos hasta qué punto no sería importante —experimentos antropológicos o tardío-comunales aparte— una vuelta a la célula, al trabajo de grupo como comunidad estable (en su accionar y en su membresía), constituida y nucleada alrededor de procesos investigativos rigurosos y necesarios, como forma ideal de «perpetuar» un trabajo y de potenciar nuevas propuestas estético-conceptuales. ¿O se trataría, tal vez, —en fin— (y entre tantas otras posibilidades) más que de esbozar una historia para ser resuelta en escena por los actores, fragmentar el discurso, el relato, los personajes, hacerlos estallar en la autorreflexión sobre el teatro mismo..., de producir una «ritualidad» —no de «reproducir» los ritos, los cotidianos—; de mostrar esa ritualidad en los espacios, en la gestualidad; que ellos «convoquen», llevando las acciones. Y donde dice *ritualidad* no debe leerse sacralidad (que ya hemos dejado atrás, luego de tantas vanguardias y tanteos). Aunque tal vez sí sea pertinente interpretar lo sagrado como cierta posibilidad de *hacer visible lo invisible* (¡ah, querido Brook!)

Atilio Caballero

---

mi juicio problematizador aunque fundamental con relación al tema que venimos tratando: «Podríamos afirmar que uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Con el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de "Biblia pauperum" de Strindberg) La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva a *posteriori* de la construcción de la poética. Crisis del racionalismo y crisis del concepto utilitario de evidente nihilismo, de un relativismo integral o radical que relega a un segundo plano los significados teatrales y la comprensión intelectual del espectáculo, privilegiando de una manera unilateral los procesos perceptivos y emotivos de los espectadores».