

CUERPO, PODER Y SUBVERSIÓN EN **LA PUTA RESPETUOSA**¹

Vivian Martínez Tabares

Ningún espacio del arte sabe del valor simbólico del cuerpo, de la eficacia y la elocuencia del gesto y el movimiento, como los del teatro² y el performance.³ Una cualidad de tan compleja definición como la *presencia*, que emana de la condición de arte vivo e irreplicable de estas manifestaciones artísticas, se deriva de la energía que el ser humano, en situación de representación y/o presentación es capaz de generar para mantener activas la atención y la imprescindible fuerza de reacción que debe emanar de (los cuerpos en) la platea o en cualquier espacio en torno. Por eso el actor, con el variado repertorio de recursos que despliega —en tanto cuerpo orgánico, mutante, que *encarna* las acciones, suda, experimenta e irradia sensaciones, emociones e ideas— es el definitivamente centro de la escena.

No obstante, algunas tendencias del teatro, a lo largo de la historia, han privilegiado el rol de la palabra y, en correspondencia con aquéllas, algunas escuelas de actuación han sobrevalorado el uso de la parte del cuerpo ligada a la actividad racional en detrimento de una proyección integral y plena del actor, ese ser camaleónico, sugestionado y sugestivo fingidor —como lo calificaba Pessoa—, instrumento insustituible para componer imágenes sublimes y efímeras, sintetizar conceptos, construir metáforas palpitantes y dominar el intercambio *cuerpo a cuerpo* que sostiene la magia de la escena.

La convocatoria de intercambio sobre el cuerpo y sus discursos⁴ me estimuló a compartir mi lectura sobre una

¹ Esta crítica aparece en el libro *Pensar el teatro en voz alta* (Ediciones UNIÓN, La Habana, 2008), presentado recientemente por su autora en la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana.

² Si se entienden como expresiones audiovisuales —en las que gesto y movimiento se dedican a la vista—, nótese que, mientras destinamos entre veinte y treinta mil células para el oído, hay treinta millones activadas para la recepción visual. Cf. Jean Marie-Pradier: "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto* n. 123, oct-dic. 2001, pp. 15-28.

³ "...teatro es *performance* pero *performance* no siempre es teatro. Mi preferencia sería invertir esta ecuación para que 'teatro' sea el término sombrilla y '*performance*' una forma teatral especializada [...] Sin embargo, ya es demasiado tarde para detener el flujo histórico alrededor del concepto: por ahora *performance* representa una supraestructura conceptual bajo la cual el 'arte de teatro' al igual que el 'arte de *performance*' son sólo partes de un sinnúmero de prácticas comunicativas, sociales, culturales y artísticas que constituyen el campo de *performance*." Cf.: Lowell Fiet: "El Tercer Encuentro Hemisférico: Performance y Política II", *Claridad*, julio 2002.

⁴ Esta es una versión de mi intervención en el Coloquio Internacional "El cuerpo y sus discursos en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas", Programa de Estudios de la Mujer, Casa de las Américas, 20 al 24 de febrero 2006.



experiencia teatral cubana, en la que los discursos del cuerpo desencadenan una profusa red de sentido, para sostener su eficacia como instancia de reflexión artística que dialoga con el ser humano y la realidad social.

Carlos Díaz y el Teatro El Público son ampliamente conocidos en el panorama cultural por sus espléndidas aproximaciones a textos notables de la dramaturgia universal, que recrea con un modo peculiar de intervención alterativa que integra simulacro, sentido lúdico, artificio formal, desacralización y empleo del pastiche en función de una comunicación directa con el público. Desde la trilogía de teatro norteamericano que inaugurara la saga en 1990, pasando por *El público*, de Lorca; *La niña querida*, de Piñera; *Calígula*, de Camus; o *La Celestina*, de Fernando de Rojas, el lenguaje corporal ha sido uno de los

Esta crítica teatral es parte de un bojeo personal de la autora a la creación escénica cubana de los últimos treinta años



vehículos fundamentales de recreación de textos cuidadosamente respetados en la letra pero llevados hasta sus expresiones más descarnadas y subversivas en el lenguaje de la representación.

El cuerpo como mercancía en plena calle

Unas piernas largas femeninas, enfundadas en medias negras transparentes y pies calzados con zapatos mate de tacón adoptan una postura insinuante que parece sacada de un número de postguerra de *Vogue* o *Harper's Bazaar* o de alguna publicidad de los 50. Uno de los pies se apoya en la pared y la pronunciada flexión de la rodilla obliga al torso a buscar el equilibrio por medio de cierta inclinación que es como un anuncio de contoneo sugestivo. La parte superior de la pieza de ropa, también negra, que cubre el tronco ha sido desplazada desde arriba hasta casi la cintura. La foto, trunca justo a tiempo para no mostrar más allá, deja entrever un desnudo que toma carácter con las posturas corporales apuntadas, a las que se suma la mano apoyada en la cadera y adornada con una también sinuosa serpiente; y el abandono de la mujer sobre la pared, en displicente actitud de ofrecimiento, prefigura el acomodo de la espera de este cuerpo sin rostro. Una observación más cuidadosa a la suciedad de la pared y al suelo áspero y sin lustre, en el que no falta una colilla de cigarro a medio consumir, sugiere la paradójica ubicación en el espacio público. No hay duda: es una puta, dicese respetuosa, que se exhibe en plena calle Línea, en abierto desafío a los transeúntes. El cuerpo intervenido como mercancía por medio de la publicidad comercial y sexual, inexistentes en la sociedad cubana, son “ganchos” que con cierta perversidad maneja el Teatro El Público para atraer a sus espectadores.

Al trasponer la entrada y ocupar un sitio en torno al espacio arena, una vuelta de tuerca dará paso a otra trama visual del cuerpo, referenciada en una suerte de fusión del sadomasoquismo gay de Mapplethorpe y las fieras, domadores, machos y marineros de la pintora Rocío García. El desfile de cuerpos semidesnudos masculinos, que también se ofrecen al alcance de la mano, guía el prólogo. Rostros maquillados, bíceps, muslos afeitados y glúteos pasan ante nuestras narices en una proximidad

nunca vista, pues el director ha ido modulando su lenguaje espectacular de gran formato hacia un ámbito de cámara que multiplica la sensorialidad provocada por los cuerpos. Sus acostumbrados desnudos se reemplazan por el semi, pues sabe, como el fotógrafo erótico Ralph Gibson, que la sugerencia puede ser un modo de hacer más profunda la sensación de misterio. El *opening* culmina con la irrupción de Estrellita, reconocida vedette de show travesti y más femenina y voluptuosa que Liza Minnelli, versión sexy de Spiderman⁵ que estalla en el doblaje de “New York New York”, como preámbulo a la conocida pieza de Jean Paul Sartre, también curiosamente un icono de la cultura teatral cubana desde que en 1954 abriera la época de “las salitas”, con la práctica de la función diaria y la cifra excepcional de ciento dos funciones consecutivas.

Desconcerto por el exceso, fascinación por la desmesura

La exuberancia de los exhibicionistas insta a la cuestionamiento de una representación de la masculinidad sin fisuras, subraya y hace voluble el significado del cuerpo como soporte de un yo sexuado en relación con la cultura. El “prólogo”, añadido por este montaje a la trama sartreana, dialoga al introducir discursos y prácticas marginales que desdibujan las fronteras de los géneros y las socavan, con el objetivo de subvertir cualquier jerarquía asociada a la hegemonía del centro. Por eso, para el director, no es una cuestión fundamental una depurada técnica interpretativa por parte del “coro” de supuestos *streakers* que luego serán policías, llevados hasta la condición de perros de presa, pues para él su función expresiva estará dada en los signos de una iconografía que juega irónicamente con lo equívoco y lo turbio. Los roles mutan entre cuerpos represivos y cuerpos carnavalizados, del ejercicio del poder a la abyección. En uno de sus apartes distanciados --intertextos que introduce la puesta para subrayar su conexión espacio-temporal con el *aquí* y el *ahora*--, en los susurros cómplices que dirige a los

⁵ Curiosamente, esta construcción corporal podría servirnos también como analogía de la mujer que evocara Vicente, el personaje homosexual de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, para distraer-seducir a Molina en las circunstancias de otras condiciones de encierro.

espectadores, Lizzie comenta sobre ellos: “Traíganme un hombre, aquí no hay hombres, sólo tortilleros”. Y su risa estentórea es una eficaz arma lúdica y subversiva. El simulacro es una operación permanente, que funde y confunde el desconcierto por el exceso y la fascinación por la desmesura. En el montaje de Carlos Díaz el cuerpo está llevado a sus últimas consecuencias en un juego en el que cada acto comporta un factor real de riesgo, en el que la energía corporal desplegada induce en su inmediatez al sobresalto, al desasosiego, desde la aparente quietud del receptor.

La elección del espacio arena, en el que los espectadores ocupamos los cuatro lados frente al cuadrado de la celda, propicia una perspectiva panóptica que compromete a cada uno con las acciones provocadoras de la escena y las múltiples reacciones que pueden generar en nosotros. La corporeidad del escenario, la jaula que deja ver del otro lado, hace que en cada acción siempre esté incluida la presencia y la reacción visible de alguno de los otros

sectores del público. Perplejidad, compasión, sarcasmo, pena, hilaridad, inquietud se suceden entre las filas de espectadores. El cuerpo de la puta transita de la explosión voluptuosa a la victimización, de la ternura y el respeto por la verdad a la claudicación vergonzante; de la cita irónica de la espléndida imagen aireada de Marilyn Monroe en el filme *La comezón del séptimo año*, a la procacidad de un acto físico íntimo en el que el propio cuerpo de la actriz tiene que violentarse públicamente, en acoplada

sincronía con la misma acción ejecutada por el victimario, que la escena revelará también como víctima instrumental de la maquinaria de poder. Vulnerable y acorralada por el “orden” social y la política, es objeto de la manipulación de sus impulsos más primarios: con Fred es una hembra en celo; con el senador Clark un animalito dispuesto a dejarse proteger; con los policías una fiera acorralada, zafia y maledicente. Y cada condición se revela en el comportamiento físico del personaje, en la calidad de energía que libera. Sólo aflora la humanidad, fugazmente, en el intercambio con el otro subalterno, el Negro perseguido, y el abrazo entre los dos, no acotado por Sartre, corporeiza el debate cruzado acerca de sexo, raza y clase capaz de socavar a la sacrosanta Nación americana. La presencia de una actriz visceral como Yailene Sierra aporta un grado de verdad y compromiso estremecedor. Lanzada a fondo, la intérprete incorpora una prostituta llena de humanidad en su complejo proceder. Sabe transitar por el interés curioso, la naturaleza sensual en el

ejercicio consciente y cabal de su antiguo oficio, el sentido elemental de justicia desde la certeza de no haber sido agredida por el Negro, el sobrecogimiento hacia el poder y la confusión hacia unas razones que matizan y descolocan su llano sentido del bien y el mal. Yailene se entrega a su papel en cuerpo, intelecto y espíritu, es capaz de romper barreras y cruzar límites en un acto de sacrificio conmovedor —sobre todo por ella me refería al inicio al performance, de conjugar técnicas y referentes diversos para transmitirnos sensaciones y emociones e inducirnos a un razonado disfrute.

Junto a ella, las contrapartes pueden crecerse en fecunda interrelación o perder la batalla. Cuatro actores interpretaron a Fred. Alexis Díaz de Villegas, hace rato ya una de las grandes figuras del teatro y de incansable presencia, consigue con efectividad construir un ser enfermizo, con obsesiones perversas y culpas. Pero son Sergio Buitrago y Sandor Menéndez quienes, más cercanos al espíritu juvenil del personaje y al biotipo de un niño bien, encuentran el mejor camino hacia el personaje, con organicidad y fuerza. Osvaldo Doimeadiós recrea un Senador Clark seguro y demagógico, al valerse de una cantinela monocorde que descubre la mecánica falsedad de su discurso, en contraste con los reposados ademanes. Walfrido Serrano opta por una cuerda más juguetona, e incorpora a un político sabichoso y populista, en cuya boca todo lo que se dice —incluso datos y parentescos sustentados en la trama— resulta dudoso. El Negro de Senén Morales gana la empatía desde una creíble inocencia que repliega sus potencialidades físicas, y que sabe proyectar como acusación y denuncia.

El cuarto de Lizzie, ubicado “en los mejores barrios de la ciudad sureña”, se traduce, gracias al efectivo diseño del artista plástico Ramón Casas, en una jaula de animal de feria, o una celda carcelaria, armada de cabillas corrugadas y absolutamente expuesta a la vista. La aspiradora se ha transformado en escoba artesanal y no hay cama que cubrir ni diván, sino una maleta que caracteriza a la protagonista como ave de paso, como mujer sin pasado, como migrante potencial o perpetua. Y en el techo de su celda, dos hileras de bombillos ahorradores se encienden como aviso de “un pasado que es presente” —según anota Norge Espinosa, asesor dramaturgico, en las notas al programa— o de “una violencia verbal, física y de duelo moral que tiene su clave aquí, ahora mismo.”

Actualización productiva

El peligro siempre latente de quienes miran este lado del planeta como un “oscuro rincón del mundo” se materializa en la mujer y el negro. Este último ha aprendido a moverse con la ligereza de un gato, en silencio y entre las



sombras para lograr salvarse, porque la verdad no basta. “¿Se nos permitirá, en el caso de que se nos apareciera la Nación Americana, reaccionar con la verdad, sólo con la defensa de una verdad que, si se nos arrebatara, pudiera desfigurarnos hasta la estafa?”, añade el asesor a las notas de presentación. Mientras los demás personajes accionan dentro y fuera de la jaula, todos los actos de la puta se circunscriben al encierro, que metafórica condensa contemporáneas por actividades delictivas ligadas al ejercicio de la prostitución, lo que se refuerza con el lenguaje degradado del personaje, y llega al clímax de la actualización cuando grita desgarrada en un juego que compromete su propia identidad y es como un canto de cisne: “Yo soy la rubia de *La Celestina*, yo soy la hija de María Antonia la de Quivicán, yo no vendo merca, yo no vendo marihuana, yo tengo un hijo”, mientras hace chocar hierro contra hierro con extrema violencia.

El Senador y los policías entran a escena al emerger de una escotilla que los ubica en un contexto paradójico que liga la autoridad y el submundo, el esplendor de la cumbre de la colina donde viven los poderosos y desde donde miran al mundo y la oscuridad del infierno. La puesta indaga en la verdad y en la mentira, en lo auténtico y en la manipulación, hace coexistir la angustia existencial y el choteo criollo, al compás de una banda sonora que alterna resonancias de melodramas hollywoodenses con la cultura popular *reguetonera*, y cada uno de los signos corporales, vivos e inanimados, juega al cuestionamiento y al disturbio desde la propia envoltura. El rojo y el negro dominan el espacio visual. ¿Eros y Tanatos?

La perspectiva de Carlos Díaz, académicamente formado en las aulas del Instituto Superior de Arte y heredero protagónico de una tradición popular como la de las Charangas de Bejucal, se inscribe en el comentario de Ticio Escobar acerca del modo en el cual la supervivencia del arte de filiación ilustrada... “expresa sin duda el carácter promiscuo de un escenario propicio a mezclar registros pluriculturales. El paisaje actual, híbrido, definitivamente impuro, se constituye mediante matrices que mezclan configuraciones premodernas, modernas y contemporáneas: figuras, imágenes y conceptos provenientes de la cultura popular (indígena, mestiza-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecnomediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad.⁶ Thomas, el violador potencial y asesino, referido como jefe, como el hijo de la patria que hay que salvar, blanco y rico, no es en *La puta...* de El Público un personaje evocado y una imagen fotográfica que Fred muestra a la mujer, sino un ser sexualmente ambiguo que reptar, se droga y mantiene una relación puramente corporal pero

siempre presente con Lizzie y el resto de los personajes. El actor Sergio Fernández, sin decir palabra, dibuja un Thomas torcido y repulsivo, que cuestiona a nivel de la imagen el flamante paradigma americano. En el texto original, Fred se siente acosado por el pecado, al haber tenido que descender al contacto con una mujer pública para lograr sus fines; mientras que —unos más que otros— los actores insisten en el gesto lascivo de palpase los genitales y olerse los dedos con fruición. La Nación americana que Sartre enuncia metafóricamente por medio de la palabra como alguien que pudiera aparecerse a Lizzie, la amenaza de la fuerza sagrada, abstracta e intangible, es en la escena una imagen real que se descubre bajo un abrigo de piel suntuosa y encarna en el Senador. Acción inversa a la significativa investidura del Papa en *Galileo Galilei*, de Brecht, el resultado es un ser híbrido entre oficial imperial y fante de circo. Y las entradas de Estrellita para acotar el inicio de los dos cuadros despiertan en las fuerzas del orden apetitos remotos de Sodoma y Gomorra.

El director reserva aún una sorpresa como “rumba final para toda la compañía”, al estilo del más genuino vernáculo: una convocatoria colectiva para disipar amenazas y sobrecogimientos que pueden habernos hecho pensar, más de una vez, en la performatividad de muchas situaciones de la vida cotidiana. Después de un leve coqueteo con el panfleto en el cierre que anuncian los acordes de “Qué tiempos aquellos” hasta el final de los saludos, la irrupción del tema musical del momento: “Nostalgia por la conga”, de Sur Caribe, opera como instancia distanciadora, como el salto a un nivel de comunicación en el que los actores, en pleno goce del cuerpo que es a la vez relajación de la tensión ficcional, aparecen ante nosotros humanizados, sonrientes, cercanos y tan vulnerables como nosotros mismos. El disfrute es compartido, se funde con la plenitud del buen arte, el que sacude la tranquilidad de lo acostumbrado, el que no se acomoda a lo fácil, el que nos hará pensar luego en las consecuencias de una imagen grotesca o en la contundencia de una frase, para recordar el arriesgado empeño por recrear la dura experiencia de una puta ilusionada en defender la verdad. ☒



Vivian Martínez Tabares (La Habana, 1956). Crítica e investigadora teatral, editora y profesora universitaria. Ha publicado varios libros sobre teatro, trabajos suyos han sido recopilados en antologías y colabora con publicaciones teatrales y culturales cubanas e internacionales. Dirige la revista *Conjunto* de la Casa de las Américas, desde donde realiza la curaduría de la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral. Actualmente es consejera cultural de la Embajada de Cuba en México.

⁶ Ticio Escobar: “Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total”, *La Gaceta de Cuba*, n 1, enero-febrero 2006, pp. 24-27.