

Université de Montréal

Un teatro para los oídos.

Dramaturgias de la escucha en el teatro cubano contemporáneo

Par

Yohayna Hernández González

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès art (M. A.)

en études hispaniques , option Langue et littérature

avril 2024

©Yohayna Hernández González, 2024

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde/Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Un teatro para los oídos.

Dramaturgias de la escucha en el teatro cubano contemporáneo

Présenté par

Yohayna Hernández González

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Juan Carlos Godenzzi

Président-rapporteur

Ana Belén Martín Sevillano

Directrice de recherche

James Cisneros

Membre du jury

Resumen

En contextos de regímenes políticos autoritarios como el cubano, la administración, la práctica y el control de la escucha constituyen una zona de acción que se expresa con singularidad en los terrenos artísticos. Esta tesina estudia “el teatro para los oídos” que se produce en la escena cubana contemporánea a partir del análisis de cuatro obras pertenecientes a los proyectos Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES, 2012-2020), Osikán. Vivero de Creación (2014) y ediciones sinsentido (2016). La noción *dramaturgias de la escucha*, creada para esta ocasión, refiere las dramaturgias escénicas que le conceden a la escucha el espacio central dentro de la estructura del dispositivo teatral.

En las diferentes arquitecturas del oír (Szendy) que *las dramaturgias de la escucha* exponen, los principios compositivos de las mismas ya no serán los de la dramaturgia clásica (fábula, acción, personajes, conflicto, mimesis, etc.), sino *las imágenes y presencias acústicas* (Pitozzi), *el ritmo* (Pitozzi, Lehmann, Fischer Lichte), *el tiempo y el presente sonoros* (Nancy) y *la afectividad de la palabra* (Mondragón). A partir del análisis de cómo las piezas exigen ser escuchadas, qué lugar le asignan al oyente y qué medios utilizan para componer una escucha (Szendy), se esbozan tres tipos o regímenes de escucha crítica: *la diletante* (Szendy), *la vital* (Rolnik) y *la poética* (Mondragón).

Primero, la investigación analiza *la escucha diletante* en el laboratorio de creación *R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*, presentado en la capital cubana en 2014. En esta experiencia, dirigida por el filósofo y director teatral francés Jean-Frédéric Chevallier en colaboración con un grupo de artista del LEES, se abordan los principios compositivos *tiempo y presentes sonoros*. Luego, la pieza *Okana. Ritual afroRadiactivo* (2019) ofrece un terreno de análisis para *la escucha vital* en Osikán. En esta obra-ceremonia dirigida por el creador escénico y *babalocha* José Ramón Hernández Suárez, se examinan *las imágenes y presencias acústicas* y *el ritmo sonoro* como principios compositivos. Por último, la atención se centra en *la escucha poética* de ediciones sinsentido en su canal de Telegram. *La escucha poética* es definida a partir del análisis de *la afectividad de la palabra* en las puestas en voz presentadas en 2020 *¿Qué es la*

acción? de Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero y William Ruiz Morales y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, creación colectiva de trece artistas bajo la curaduría y montaje de la poeta y performer Martha Luisa Hernández Cadenas.

En esta tesina se destaca una visión panorámica y analítica de las *dramaturgias de la escucha* en el teatro cubano contemporáneo. La investigación demuestra que El LEES, Osikán y ediciones sinsentido, como laboratorios escénicos experimentales, generan “comunidades de la escucha atenta” (Mondragón).

Palabras claves: dramaturgias de la escucha, teatro cubano contemporáneo, escucha diletante, escucha vital, escucha poética, Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), Osikán. Vivero de Creación, ediciones sinsentido.

Résumé

Dans des contextes de régimes politiques autoritaires comme celui de Cuba, l'administration, la pratique et le contrôle de l'écoute constituent une zone d'action qui s'exprime avec singularité dans les domaines artistiques. Dans ce mémoire, le théâtre « pour les oreilles » produit sur la scène cubaine contemporaine, est étudié à travers l'analyse de quatre œuvres imaginées par le Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES, 2012-2020), Osikán. *Vivero de Creación* (2014) et *ediciones sinsentido* (2016). La notion de *dramaturgies de l'écoute*, créée pour l'occasion, permet de nommer des dramaturgies scéniques qui donnent à l'écoute une place centrale dans la structure du dispositif théâtral.

Dans les différentes architectures d'oreilles (Szendy) que *les dramaturgies de l'écoute* exposent, les principes compositionnels ne sont plus ceux de la dramaturgie classique (fable, action, personnages, conflit, mimésis, etc.), mais *les images et présences acoustiques* (Pitozzi), *le rythme* (Pitozzi, Lehmann, Fischer Lichte), *le temps et le présent sonores* (Nancy) et *l'affectivité de la parole* (Mondragón). À partir de l'analyse de la manière dont les œuvres demandent à être écoutées, de la place qu'elles assignent à l'auditeur et des moyens qu'elles utilisent pour composer une écoute (Szendy), trois types ou régimes d'écoute critique sont ici discutés : *l'écoute dilettante* (Szendy), *l'écoute vitale* (Rolnik) et *l'écoute poétique* (Mondragón).

Tout d'abord, la recherche se penche sur l'écoute *dilettante* dans le laboratoire créatif *R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*, présenté à la capitale cubaine en 2014. Cette expérience, dirigée par le philosophe et metteur en scène de théâtre français Jean-Frédéric Chevallier en collaboration avec un groupe d'artistes du LEES, permet d'aborder principes compositionnels du *temps et du présent sonore*. Ensuite, la pièce *Okana. Ritual afroRadiactivo* (2019) offre un terrain d'analyse à l'écoute *vitale* générée par Osikán. Dans cette œuvre-cérémonie dirigée par le créateur scénique et *babalocha* José Ramón Hernández Suárez, *les images et présences acoustiques* ainsi que *le rythme sonore* sont dépliés en tant que principes de composition. C'est enfin *l'écoute poétique* sur le canal Telegram des *ediciones sinsentido* qui

retient l'attention. *L'écoute poétique* est examinée à travers l'analyse de *l'affectivité de la parole* dans les performances présentées dans 2020 *¿Qué es la acción ?* par Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero et William Ruiz Morales et *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, une création collective de treize artistes guidée par la poète et performeuse Martha Luisa Hernández Cadenas.

Ce mémoire met en évidence une vision panoramique et analytique des *dramaturgies de l'écoute* dans le théâtre cubain contemporain. La recherche soutient que le LEES, Osikán et les ediciones sinsentido, en tant que laboratoires scéniques expérimentaux, génèrent des « communautés d'écoute attentive » (Mondragón).

Mots-clés : : dramaturgies de l'écoute, théâtre cubain contemporain, écoute dilettante, écoute vitale, écoute poétique, Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), Osikán. Vivero de Creación, ediciones sinsentido.

Abstract

In contexts of authoritarian political regimes such as Cuba's, the administration, practice, and control of listening constitute a field of action that finds singular expression in the arts. In this dissertation, the theater "for the ears" produced on the contemporary Cuban stage is studied through the analysis of four works devised by the Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES, 2012-2020), *Osikán. Vivero de Creación* (2014) and *ediciones sinsentido* (2016). The notion of *dramaturgies of listening*, created for the occasion, makes it possible to name scenic dramaturgies that give listening to a central place in the structure of the theatrical device.

In the various architectures of the ear (Szendy) exposed by *dramaturgies of listening*, the compositional principles are no longer those of classical dramaturgy (fable, action, characters, conflict, mimesis, etc.), but *acoustic images and presences* (Pitozzi), *rhythm* (Pitozzi, Lehmann, Fischer Lichte), *sonic time and present* (Nancy) and *affectivity of speech* (Mondragón). Based on an analysis of the way in which works ask to be listened to, the place they assign to the listener and the means they use to compose a listening experience (Szendy), three types or modes of critical listening are discussed here: *dilettante listening* (Szendy), *vital listening* (Rolnik) and *poetic listening* (Mondragón).

First, the research examines *dilettante listening* in the creative laboratory *R/T Poetry 4 (a moment of decoction in a Havana church)*, presented in the Cuban capital in 2014. This experiment, led by French philosopher and theater director Jean-Frédéric Chevallier in collaboration with a group of LEES artists, addresses compositional principles of *time* and *sonic present*. Next, the piece *Okana. Ritual afroRadiactivo* (2019) offers analytical grounds for the *vital listening* generated by Osikán. In this ceremonial-work directed by stage designer and *babalocha* José Ramón Hernández Suárez, *acoustic images and presences*, as well as *sonic rhythm*, are unfolded as compositional principles. Finally, it's the *poetic listening* on the Telegram channel of *ediciones sinsentido* that catches attention. *Poetic listening* is examined through an analysis of the *affectivity of speech* in the performances presented in 2020, *¿Qué es la acción?* by Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero and

William Ruiz Morales and *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, a collective creation by thirteen artists guided by poet and performer Martha Luisa Hernández Cadenas.

This dissertation highlights a panoramic and analytical vision of *dramaturgies of listening* in contemporary Cuban theater. The research argues that LEES, Osikán and ediciones sinsentido, as experimental stage laboratories, generate "attentive listening communities" (Mondragón).

Keywords: dramaturgies of listening, contemporary Cuban theater, dilettante listening, vital listening, poetic listening, Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), Osikán. Vivero de Creación, ediciones sinsentido.

Índice

Resumen.....	3
Résumé.....	5
Abstract.....	7
Índice.....	9
Agradecimientos.....	11
I– Introducción.....	13
1.1- <i>Dramaturgias de la escucha</i> en tres proyectos escénicos cubanos: LEES, Osikán y ediciones sinsentido.....	16
1.2- Precisiones y consideraciones sobre <i>las dramaturgias de la escucha</i>	25
Características comunes de <i>las dramaturgias de la escucha</i> y tipos de escucha.....	28
II – “Y el paraíso, según tú, ¿dónde queda?” <i>Dramaturgias de la escucha: escucha diletante, presente y tiempo sonoros</i> en <i>R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)</i>	32
2.1- Laboratorio escénico de experimentación Social (LEES).....	33
2.2- Jean-Frédéric Chevallier y el teatro del presentar.....	34
2.3- Análisis del <i>presente y el tiempo sonoros</i> en <i>las dramaturgias de la escucha</i>	37
2.4- <i>La escucha diletante</i>	46
III – Ellas tocaban batá a la luz de la luna. <i>Dramaturgias de la escucha: escucha vital, ritmo sonoro, imagen y presencia acústicas</i> en <i>Okana. Ritual afroRadiactivo</i>	51
3.1- Las dramaturgias en Osikán. Vivero de Creación.....	52
3.2- Elementos de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana en <i>Okana</i>	53
3.3- Análisis de <i>la imagen y presencia acústicas</i> y del <i>ritmo sonoro</i> en <i>las dramaturgias de la escucha</i>	59

3.4- <i>La escucha vital</i>	76
IV – “Que viva la revoltosa revuelta revolucionaria”. <i>Dramaturgias de la escucha: escucha poética y afectividad de la palabra en ¿Qué es la acción? y ¿Por qué hablar de la falta de respiración?</i>	81
4.1- Ediciones sinsentido.....	82
4.2- El canal de Telegram de ediciones sinsentido	86
4.3- Análisis de <i>la afectividad de la palabra en las dramaturgias de la escucha</i>	91
4.4- <i>La escucha poética</i>	101
Conclusiones.....	106
Bibliografía	111

Agradecimientos

A mi directora de memoria, la profesora Ana Belén Martín Sevillano, por todo su acompañamiento durante la investigación y la redacción de esta tesina. Su sabiduría, recomendaciones, paciencia, empatía, escucha profunda y conocimiento del contexto artístico y cultural cubano han sido altamente enriquecedores.

A los profesores Karine Jetté, Olga Nedvyga y James Cisneros por los conocimientos y la hermosa energía compartidos en el aula. A todos los profesores del programa de Estudios Hispánicos, en particular las profesoras Olga y Ana Belén y el profesor Juan Godenzzi, por los apoyos, las becas y las invitaciones que me han permitido presentar esta investigación en diferentes eventos académicos. A Kathy Leduc, por todo el soporte eficiente y amable.

A todos mis colegas del grupo, en particular a Rafael Rivera, Daniel Cuevas, Clara C. Canzani, Sidonie Barey y Jorge Luis por los aprendizajes colectivos y los afectos.

A toda la comunidad artística del LEES, Osikán y ediciones sinsentido por las experimentaciones creativas, las escuchas críticas y la Cuba soñaba. A William Ruiz Morales, Marta María Borrás, Dianelis La O, Marta Luisa Hernández Cadenas, José Ramón Hernández, Marien Fernández, Castillo, Jean-Frédéric Chevallier, Mercedes Ruíz Ruíz, Maité Hernández Lorenzo, Pedro Enrique Villarreal, Kiko Faxas, Luis Alberto Mariño (Tito), Rosalia Roque, Geischar González, Celia B. Pérez, Lilliam Chacón, Sahivel Fuentes, Gabriel Estrada, Alain Cantillo Moreno, Nara Mansur, Laura Liz Gil Echenique, Jamila Medina Ríos, Alessandra Santiesteban, Ricardo Sarmiento, Karina Pino, Raúl Capote, Yaser Rivero, Adriana Jácome, Eric Morales, CimaFunk, Arelis Hernández, Daniel Lanás, Elba Pérez, Lea Pintado, Laura Treto Gonzalez, por este teatro para los oídos.

A María Mercedes Ruiz Ruiz, por todas sus enseñanzas en el tiempo, su mirada aguda y su acompañamiento en este y todos mis procesos de creación y pensamiento.

A José Ramón Hernández por los dramaturgismos compartidos en la escena y en la vida, por abrirme con Osikán los caminos hacia el monte.

A Marien y Martica, por la magia inspiradora del textral y el sinsentido.

A Émilie Martz-Kuhn y Jessie Mil por todos sus apoyos dramáticos y afectivos en la Isla de la tortuga.

Al amor incondicional de mi familia, porque sin ella, nada fuera posible. A mis padres, Pilar y Nelson, mi hermana Noslen, mis abuelas Rita y Gladys y mis abuelos Orlando, Arturo y Juan. A Marie-Jeanne Lacroix y Marie-Eve Laroche.

A Jonathan Laroche, por la escucha poética.

I– Introducción

La libertad de escuchar es tan necesaria como la libertad de palabra. Por ello esta noción [la escucha], en apariencias modesta, es una especie de teatrillo en el que compiten las dos deidades modernas, una buena y otra mala: el poder y el deseo. (Barthes 256)

En las protestas populares contra el gobierno cubano del 11 de julio de 2021 (11J), quitarse “el ropaje del silencio” se convirtió en un grito metafórico. Una mujer de más de ochenta años denunciaba frente al Capitolio de La Habana y ante la cámara de un celular: “vivimos más de sesenta años en la mentira y engañados y esto tiene que acabarse. Hoy, nos quitamos el ropaje del silencio” (Landrove). Automáticamente, su video y su frase se hicieron virales como un gesto de liberación, pero también de desnudo (la comprensión del silencio como ropaje).

La politóloga Claudia Hilb, en sus análisis sobre el régimen político cubano, ha señalado el miedo como uno de sus principios fundamentales de acción y muestra cómo el silencio y la mudez constituyen complejas manifestaciones de la interiorización del miedo en la vida cotidiana y pública en Cuba (Hilb, capítulo 3). Para la investigadora argentina, el disenso público ha sido esquivado por el gobierno cubano debido al silencio, ostracismo, exilio o encarcelamiento de los ciudadanos (Hilb, capítulo 2). “Quitarse el ropaje del silencio” se convirtió en un gesto que contrastaba con actos e imágenes recientes en los que artistas y opositores que habían sido interrogados por agentes de la Seguridad del Estado hacían el gesto de coserse los labios. Las protestas populares del 11J constituyen las mayores manifestaciones ocurridas en Cuba en las últimas décadas. Tanto las bocas cosidas como los cuerpos desnudos (de silencio) aparecen como actos cívicos de desobediencia que desafían el tipo de escucha que practica el gobierno cubano.

Si el aplastamiento de una pluralidad de voces en la Revolución cubana se produjo desde los primeros años en los terrenos del movimiento estudiantil, sindical y de las instituciones políticas, en el campo de la cultura (y sus vanguardias artísticas) fue un proceso que abarcó prácticamente una década (Hilb, capítulo 1). Es válido señalar que, aunque uno de los documentos rectores de

la política cultural cubana, “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, trazaba desde el temprano año de 1961 la relación arte-revolución -“Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada (Castro Ruz 14)-, el campo de la producción artística en Cuba siempre ha tenido una cierta licencia poética, con épocas más o menos inflexibles o permisivas, para la crítica social o política, la cual es imposible en otros ámbitos.

Sin embargo, cuando estas críticas desbordan el terreno del arte y se desplazan hacia la confrontación de las instituciones gubernamentales, los activismos o la esfera pública, automáticamente se derrumban estas supuestas protecciones o licencias y los actos se criminalizan. En este sentido, existen ejemplos de desobediencia cívica protagonizados por artistas que antecedieron las protestas populares del 11J. Entre ellos estarían el acuartelamiento y huelga de hambre y sed de los miembros del Movimiento San Isidro¹ en noviembre de 2020 y el Movimiento 27N, surgido tras la manifestación del 27 de noviembre de 2020, cuando más de doscientos artistas e intelectuales exigieron frente al Ministerio de Cultura su “derecho a tener derechos” (Anónimo).

Lo particular en la mayoría de estos casos era, por un lado, la petición de demandas a las instituciones culturales y gubernamentales y, por otro, la negativa institucional de escuchar o dialogar con estas voces. Si la respuesta gubernamental a las protestas populares del 11J fue la represión y la criminalización de estas, unida a la violencia judicial, los artistas más visibles del Movimiento San Isidro y del 27 M fueron denigrados en los medios de comunicación públicos. Acusados de ser mercenarios del imperio o terroristas, fueron vigilados y acosados por la policía política (escuchas telefónicas, movilidad limitada, cerco policial, amenazas a sus familiares y vecinos); algunos fueron detenidos y posteriormente desterrados del país (Hamlet Lavastida y Katherine Bisquet) o condenados a prisión (Luis Manuel Otero Alcántara y Maykel Obsorbo).

En contextos de regímenes políticos autoritarios como el cubano, la administración, la práctica y el control de la escucha constituyen un campo de batalla que se expresa con singularidad en los terrenos artísticos. En las manifestaciones artísticas se expresa la tensión que la escucha soporta

¹ Artistas que habían comenzado su organización para denunciar el decreto ley 349, promulgado en 2018 para exigir que todo artista obtuviera una autorización previa para poder exhibir su arte de manera pública o privada.

entre poder y deseo, entre los modos de escuchar impuestos por el poder y sus resistencias creativas.

En el ámbito social y cotidiano, encontramos prácticas activas de la escucha espía, policiaca y la vigilancia auditiva (Szendy, *estética de la escucha* 18) que practica el gobierno. Este tipo de escucha se transparenta en el uso popular de frases como “las paredes escuchan” o “las paredes tienen oídos”. Estas figuras instituidas de la escucha espía y policiaca en los ámbitos laborales, profesionales, artísticos, familiares, amistosos e íntimos producen “una cultura del silencio” (Freire ctd en Mondragón, *Viñetas del cuidado* 340) y, en ocasiones, también del grito, pues afecta al habla, a las voces y a las palabras.

El académico mexicano Rafael Mondragón plantea que “es necesario educar el oído para romper con la cultura del silencio construida en situación de violencia expresiva” (*Viñetas del cuidado* 323). Por ello, la presente investigación realiza una reflexión sobre la escucha en la práctica creativa de proyectos escénicos que ensayan diferentes tipos de escuchas críticas. Si la violencia política impone “un ropaje de silencio” que se traduce en la ausencia del derecho a la palabra, quitarse ese ropaje no solo será un gesto de desnudo, sino también una reflexión sobre la escucha, una pedagogía del oído.

Partiendo del concepto *dramaturgias de la escucha*, la presente investigación analiza las políticas de la escucha que instauran las obras de proyectos escénicos contemporáneos en Cuba. Para ello, realiza una clasificación de los diferentes tipos de escuchas críticas que estas dramaturgias generan y su dimensión política en la prefiguración, desde los espacios artísticos, de otras “arquitecturas del oír” (Szendy, *estética de la escucha* 34), en contraposición a las del régimen cubano. Finalmente, el trabajo considera cómo las dramaturgias de estas obras se estructuran a partir de una desjerarquización del privilegio de la visión en el dispositivo teatral.

1.1- Dramaturgias de la escucha en tres proyectos escénicos cubanos: LEES, Osikán y ediciones sinsentido

En la primera década del siglo XXI irrumpe en el panorama de las artes escénicas en Cuba una promoción de dramaturgos y teatrólogos conocida como “los novísimos”. Articulada inicialmente a través del proyecto Tubo de ensayo (2006), esta promoción adquiere mayor visibilidad con la circulación de la multimedia *Tubo de ensayo: novísimos dramaturgos y teatrólogos en Cuba* (2007) y el volumen *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos* (Ediciones Alarcos, La Habana, 2008). El término “novísimo” procedía del académico cubano Salvador Redonet, quien lo utilizó para designar a la nueva promoción de escritores que aparece en Cuba a finales de los ochenta y principalmente en la década del noventa. En el terreno de las artes escénicas y de la dramaturgia se aplicó a autores como Víctor Varela o Salvador Lemis.

En el caso de esta nueva promoción de dramaturgos y teatrólogos del siglo XXI, lo “novísimo” estaba asociado a la juventud de estos creadores -nacidos en su mayoría en la década del ochenta- y a una voluntad de experimentación en el terreno de la escritura dramática. Por ello, el término aludía a la irrupción de una nueva generación de dramaturgos y teatrólogos en el panorama escénico profesional. A diferencia de la promoción de escritores y artistas visuales que aparece a finales de los ochenta, los novísimos dramaturgos y teatrólogos no habían producido aún un corte estético con la dramaturgia y la escena precedentes (Hernández González, *Salir del clóset* 13).

Sin embargo, este fenómeno de corte estético será más visible en la segunda década del siglo XXI con la emergencia de proyectos escénicos y exploraciones de lenguaje que se derivan de ese contexto creativo y núcleo inicial aunado en el proyecto Tubo de ensayo. En el año 2012, la red de novísimos teatristas Tubo de ensayo se transforma en el Laboratorio Ibsen. Plataforma Escénica de Experimentación Social y, luego, en el año 2018, en el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES). Influenciados por este proyecto, surgirán otras plataformas y laboratorios escénicos entre los que se destacan Osikán. Vivero de creación (2014) y ediciones sinsentido (2016).

Este contexto creativo que se va conformando con la irrupción de los novísimos en la primera década del presente siglo hasta la conformación de proyectos escénicos como el LEES, Osikán y ediciones sinsentido, en la segunda década, está caracterizado por dos aspectos : por un lado estaría su conexión con ciertas ideas renovadoras que se habían desarrollado en Cuba en las décadas precedentes, especialmente en los años sesenta y ochenta, y por otro lado sus prácticas están asociadas al teatro posdramático, la estética de lo performativo y de laboratorios. Es preciso señalar que los intentos de renovación dramática que se produjeron en Cuba tras el triunfo revolucionario resultaron frustrados por los constantes procesos de emigración y los actos de borrado realizados por el gobierno cubano con los artistas críticos de la diáspora. Los novísimos dramaturgos recogen de estos intentos renovadores el deseo de que lo escénico sea independiente del drama literario.

Los proyectos escénicos LEES, Osikán y ediciones sinsentido se caracterizan por la renuncia a la estructura de grupo o compañía teatral. La práctica escénica profesional en Cuba se encuentra organizada y subvencionada a partir de estructuras de grupos o compañías. Sin embargo, este contexto creativo emergente apuesta por formatos más dinámicos, abiertos y efímeros (redes, plataformas, laboratorios, viveros, editoriales, etc.). En sus nuevas maneras de organizar la práctica escénica se desdibujan los roles, las jerarquías y las dinámicas tradicionales que funcionan al interior de un grupo o compañía escénica. Nos referimos, por ejemplo, a la centralidad del director escénico y de su poética de creación, a la construcción de un repertorio, a la subordinación de los intérpretes al lenguaje del director, del autor o al *training* actoral del grupo, a la subvención estatal como único modo de producción, a la producción anual de puestas en escena. En su lugar, aparecen estructuras más horizontales de trabajo y de colaboración creativa, interdependientes en su relación con las instituciones gubernamentales, con estrategias de gestión flexibles, nómadas, precarias, frágiles, mutantes en el tiempo (Hernández González, *Hasta que se seque* 40).

Estas plataformas o laboratorios escénicos que afloran en la Cuba del siglo XXI presentan una visión expandida del teatro (Ortiz 47). A diferencia de los laboratorios escénicos de inspiración grotowskiana o barbiana presentes en Cuba, el centro de las exploraciones de estas plataformas emergentes no se pone en las dramaturgias actorales, sino en lo indisciplinar y sus cruces con lo

social y lo comunitario. La experimentación, lo performativo, los procesos de investigación y exploración, las residencias de creación y los programas curatoriales híbridos tienen un mayor peso que la producción de puestas en escena y la sostenibilidad de un repertorio.

Otro aspecto en común en estos laboratorios escénicos es la ideación de espacios para la escucha colectiva y crítica. Mondragón refiere la importancia de ejercitar la capacidad de pensar críticamente en compañía de otros como una tarea política que permite desnormalizar el lenguaje de la violencia (*La potencia de la intimidación* 43). El LEES, Osikán y ediciones sinsentido sitúan en el centro de sus agendas la generación de espacios de convivencia entre comunidades artísticas y no artísticas. Estos espacios de encuentro (talleres, residencias, grupo de Messenger, laboratorios, fiestas, tertulias, germinaciones, derivas, etc.) van construyendo comunidades efímeras en “el acto cotidiano de la escucha” (Mondragón, *El cuidado de la palabra* 4).

Como hemos venido explicando, el LEES, Osikán y ediciones sinsentido, constituyen, por un lado, proyectos representativos de la novísima promoción teatral que irrumpe en la Cuba del siglo XXI. Por otro, son proyectos escénicos exponentes de una práctica desjerarquizada y de una escucha crítica y colectiva.

En este estudio se parte de la hipótesis de que el LEES, Osikán y ediciones sinsentido son proyectos que practican *un teatro para los oídos*. Sus creaciones, en ocasiones no consideradas “teatro” debido a las fracturas de lenguaje que introducen en la escena cubana tradicional, son exponentes de *unas dramaturgias de la escucha* que desarrollan *una escucha diletante, una escucha vital y una escucha poética*. Para demostrar esta hipótesis, analizaremos *las dramaturgias de la escucha* en obras pertenecientes a estos tres proyectos escénicos.

El LEES (2012-2020), primer exponente de *las dramaturgias de la escucha*, funcionó como un laboratorio de experimentación en el que diferentes artistas escénicos compartían acciones de formación, de creación colaborativa, de pensamiento y acción social. En el mismo, artistas como José Ramón Hernández Suárez, fundador de Osikán, y Martha Luisa Hernández Cadenas, fundadora de ediciones sinsentido, se desempeñaron como residente y coordinadora,

respectivamente. Es un proyecto matriz que, con una coordinación colectiva,² acompañó y visibilizó el panorama emergente de novísimos teatristas que irrumpió en la primera década del siglo XXI. Además, se convirtió en un referente en su condición de laboratorio de experimentación social para proyectos como *Osikán* y ediciones *sinsentido*.

Los talleres de creación del LEES junto a los TAEDES (Talleres de Altos Estudios de Dirección Escénica), las residencias (Zona Ibsen, Inservi, Documenta Sur) y los programas curatoriales (Declaración Improducible, Contextos en miras, Montaje de atracciones vivas, etc.) constituían el núcleo de sus agendas. En estos talleres de creación generalmente se invitaban a artistas internacionales y creadores cubanos cuyas investigaciones y prácticas teatrales eran afines con el objetivo de compartir un espacio de experimentación y formación común. Luego, los talleres se abrían a los espectadores en un formato de presentación escénica única.

En esta investigación analizaremos *las dramaturgias de la escucha* del taller de creación *R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)* del LEES. Presentado en 2014, bajo la dirección del filósofo y director teatral francés Jean-Frédéric Chevallier junto a un grupo de artistas cubanos, *R/T Poetry 4...* constituye uno de los talleres de creación más significativos del LEES. Chevallier llegó a La Habana para poner en escena la serie *R/T Poetry*, que contaba con tres episodios previos hechos en la India y en Ecuador. Sus exploraciones sobre las artes del presentar, los dispositivos pulsionales y las prácticas comunitarias eran de interés para los creadores cubanos del LEES.

R/T Poetry 4... se desarrolló en una antigua iglesia que desde el año 1986 funciona como sede del grupo teatral Buendía y es una sala de teatro. La pieza explora el presente de ese espacio. Los performers y oyentes hacían un recorrido que partía del interior de la iglesia y pasaba por el sótano, en desuso, para llegar al patio, rodeado de viviendas de vecinos. La experiencia o

² Coordinado por cuatro teatrólogas, Martha Luisa Hernández Cadenas, Marta María Borrás, Dianelis Diéguez la O y Yohayna Hernández González (autora de este trabajo), el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), fue fundado por Marta María Borrás, William Ruiz Morales y Yohayna Hernández. Estos dos últimos habían sido los fundadores y coordinadores generales del proyecto *Tubo de ensayo*. El LEES contó además con la asesoría de la teatróloga María Mercedes Ruiz Ruiz y la crítico teatral Maité Hernández-Lorenzo.

En la presente investigación analizo *las dramaturgias de la escucha* en tres proyectos escénicos con los que he estado implicada como coordinadora (LEES), dramaturgista (*Osikán*. *Vivero de creación*), autora y performer (ediciones *sinsentido*).

momento de “decocción” en el espacio contiene las claves de una teatralidad que opera a partir de una composición de sensaciones. Si por un lado la decocción en la propuesta escénica, que se anuncia desde el propio título de la pieza, hace alusión al modo de preparación de un caldo que se le ofrecía al público al final de la presentación, por otro, el proceso de decocción también se explora como un principio escénico en el tratamiento del tiempo.

El segundo proyecto exponente de *las dramaturgias de la escucha* estaría constituido por Osikán. Vivero de creación, una plataforma escénica instituida en La Habana en 2014. Su fundador y director general y artístico fue José Ramón Hernández Suárez, uno de los creadores escénicos cubanos que participó en *R/T Poetry 4...* así como en numerosos laboratorios, talleres, residencias y programas curatoriales del LEES. Como plataforma o vivero de creación, Osikán genera programas curatoriales y obras escénicas que ponen en diálogo a artistas profesionales, amateurs, activistas, especialistas y diversas comunidades.

Las dramaturgias de la escucha en Osikán las estudiaremos a partir de un análisis de la obra *Okana. Ritual afroRadiactivo*, estrenada en La Habana, en 2019. Esta pieza solo pudo realizar cinco presentaciones porque fue censurada. *Okana...* aborda la problemática del racismo en Cuba y actualiza la herencia del cimarronaje como acto de resistencia. Desde el experimento político del hombre nuevo en la Revolución cubana hasta las prácticas de la religión yoruba, *Okana...* deconstruye las violencias racistas y patriarcales padecidas por las mujeres negras. Es también una pieza que celebra la obra de artistas afrocubanas como la cineasta Sara Gómez y la poeta Georgina Herrera, así como la palabra y el pensamiento de otras artistas y activistas afrodescendientes que han formulado el feminismo negro.

Finalmente, Ediciones sinsentido, el tercer proyecto escénico de *las dramaturgias de la escucha*, es una editorial independiente, autogestionada y experimental, fundada en el año 2016 por la teatróloga y performer Martha Luisa Hernández Cadenas (una de las artistas participantes en *R/T Poetry 4...*). Ediciones sinsentido funciona como un laboratorio de creación de “libros vivos”. En el panorama editorial cubano, la particularidad de este proyecto radica en cómo organiza sus procesos de edición de textos teatrales, procesos que se sitúan en las fronteras entre la

publicación de libros-objetos y la activación de acontecimientos performativos para las puestas en circulación y en lectura.

De marzo de 2020 a mayo de 2021, durante el primer año de la pandemia de Covid, la editorial activó un canal en Telegram. En este se realizaban lecturas colectivas y performances que acompañaban la difusión de los libros-objetos ya impresos y de una nueva serie de cuadernos digitales que la editorial sacó a la luz. De esta forma, durante más de un año el canal de Telegram se convirtió en un espacio de experimentación, encuentro, creación y presentación para muchos de los artistas escénicos del LEES y de Osikán, a quienes se unieron otras voces desde dentro y fuera de Cuba. En la coyuntura de una pandemia mundial las artes vivas y las obras teatrales comenzaron a migrar a YouTube, Streaming, Zoom, Facebook, Instagram, la televisión, etc., y ediciones sinsentido apostó por una experiencia vocal, auditiva, por un teatro para los oídos.

Las dramaturgias de las escucha de ediciones sinsentido las estudiaremos a partir del análisis de las piezas corales *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* presentadas en 2020 en el canal de Telegram de la editorial bajo la coordinación artística de Martha Luisa Hernández Cadenas. La primera pieza es un trabajo colaborativo de los artistas Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero y William Ruiz Morales a partir del texto teatral publicado por la editorial *penélope asserando televiché*, de Marien Fernández Castillo. La segunda pieza es una creación colectiva de trece artistas³ a partir del texto teatral *Charlotte Corday. Poema dramático* de Nara Mansur, publicado por la editorial en su e-book *Charlotte habla por segunda vez*.

Existe una escasa o nula documentación sobre las creaciones del LEES, Osikán y ediciones sinsentido. Sus prácticas no han quedado registradas en el archivo cultural de la isla y son poco conocidas. No obstante, existen estudios que preceden esta investigación y que abordan las creaciones de LEES y Osikán a partir de diversos conceptos como “la escena impertinente” (Hernández González, *Salir del clóset* 14), “el cuerpo tumbo”(Ruiz Ruiz 3), “lo experimental”

³ Pedro Enrique Villarreal, Maité Hernández-Lorenzo, José Ramón Hernández Suárez, Laura Liz Gil Echenique, Jamila Medina Ríos, Alessandra Santiesteban, Ricardo Sarmiento, Yohayna Hernández González, Nara Mansur Cao, Marta María Borrás, Karina Pino, Danelis Diéguez la O y Martha Luisa Hernández Cadenas.

(Hernández Cadenas, *la experimentación escénica* 9), “la documentalidad y la performatividad” (Llovet) y “el teatro independiente” (Espinosa Mendoza).

En sus acercamientos al LEES, la teatróloga Mercedes Ruiz Ruiz aporta la noción de cuerpo tumbo para pensar las operaciones de lenguaje que los artistas desarrollan. Según la académica esta noción:

emerge precisamente del hecho práctico y político asociado a la necesidad de estos cuerpos de deshacerse de prácticas estandarizadas. A su vez, estos cuerpos trazan búsquedas transgresoras de la tradición. Sin desestimarla, con una postura experimental y revisionista, reorganizan sus propias narrativas. Los procesos operan con diferentes tipos de estrategias poéticas y políticas y tienen como pretensión rehacer, resignificar otras necesidades creativas, éticas y políticas. La noción cuerpo tumbo potencia la autonomía de cuerpos con la voluntad de un saber que asocia al cuerpo como deseo. (Ruiz Ruiz 3-4)

En la caracterización que la investigadora realiza del LEES como espacio generador de este tipo de corporalidad deseante, se destaca su afirmación del cuerpo tumbo como un cuerpo a la escucha en sus modos de corporizar el deseo:

A partir del desenvolvimiento de estas prácticas indisciplinadas ¿cómo podemos entender la escucha? El cuerpo tumbo es un cuerpo de la escucha, un cuerpo sensor, radar, que se afecta desde múltiples sentidos: ambientales, sociales y políticos. Y en ese sentido estimula intercambios creativos con bailarines, actores, dramaturgos, poetas, creadores de sonido y performers (cualquier disciplina formativa); es susceptible de acompañamientos siempre que no pondere la espectacularidad del resultado o éxito del cuerpo, sino que provoque la potencia de intercambios y transformaciones en los procesos creativos y de aprendizajes. (Ruiz Ruiz 40-41)

Esta investigación constituye el único acercamiento académico al LEES que se ha realizado hasta la fecha. Por ello, es un referente imprescindible del presente trabajo, que continuará los estudios sobre el LEES abordando *las dramaturgias de la escucha* de estos cuerpos tumbos. Por otra parte, los trabajos de las jóvenes teatrólogas Martha Luisa Hernández Cadenas y Elena Llovet estudian algunos proyectos creativos del LEES y de Osikán, a partir de un análisis de la escena experimental y de la documentalidad y la performatividad, respectivamente. El teatrólogo y dramaturgista Norge Espinosa, en su reciente estudio sobre el teatro independiente en Cuba, incluye la práctica de Osikán junto a la de otros grupos teatrales contemporáneos.

En sus análisis sobre la escena experimental cubana entre los años 2012 y 2018, Hernández Cadenas estudia las residencias de creación Zona Ibsen del LEES (2015-2016) y la pieza *Baquestritbois* (2016) de Osikán. La experimentación en el LEES la aborda desde el marco teórico de la estética relacional de Nicolas Bourriaud (Hernández Cadenas, *la experimentación escénica* 103). En el caso de Osikán, a partir de la irrupción del teatro documental en la escena cubana contemporánea (Hernández Cadenas, *la experimentación escénica* 73). Elena Llovet continúa esta reflexión de lo documental (y añade lo performativo) en la escena cubana y el teatro latinoamericano contemporáneos. En el corpus de obras y grupos analizados incluye *Baquestritbois* de Osikán (Llovet).

Por su parte, Espinosa construye una cartografía del teatro independiente en Cuba desde sus orígenes en los años cincuenta (Prometeo, Las Máscaras, La Carreta, Guiñol Nacional de Cuba, Teatro Estudio) hasta el resurgir de algunas prácticas en los ochenta (Teatro Obstáculo) y en el siglo XXI (Gigantería, Osikán, El Portazo, Perséfone Teatro, I want Teatro). Por un lado, el autor explica la estatalización y la regulación del teatro y la literatura producidas desde los años sesenta hasta la actualidad y, por otro, expone las trayectorias de algunos directores y colectivos escénicos que han desarrollado estrategias de gestión independientes de las instituciones culturales gubernamentales.

El tiempo ha confirmado, curiosamente, que mientras otras expresiones —la música, el audiovisual y las artes plásticas— han logrado ganar independencia a la hora de producir y promover sus creaciones, no pocas veces con mucha terquedad y oposición, el teatro y la literatura siguen bajo una suerte de inspección y vigilancia que no les ha permitido lo mismo. Ni editoriales independientes ni compañías escénicas que pervivan en ese concepto. [...] Y tampoco deja de ser significativo que cualquier intento en esa dirección termine siendo coartado con rapidez, como si se tuviera un recelo mayor hacia lo que podría encontrar el lector en esas páginas, o lo que sucede en el espacio siempre impredecible de los escenarios. (Espinosa Mendoza)

Estos trabajos anteriormente mencionados constituyen una excepción en los estudios teatrológicos que se producen en la isla. En los estudios teatrales cubanos predominan los enfoques historiográficos (Rine Leal, Natividad González Freire, Rosa Ileana Boudet, Matías Montes Huidobro, etc.), los estudios de textos dramáticos, de autores, grupos y compañías, de reportorios y de poéticas de dirección escénica (Martínez Tabares 35, García Abreu 73, Valiño 83).

Por limitaciones de espacio, no ahondaremos en la descripción del teatro y las dramaturgias cubanos reconocidos de las últimas décadas. Tanto en “las cartografías de las dramaturgias y prácticas escénicas cubanas contemporáneas” (García Abreu 80) como en las aproximaciones a “la escena cubana del transmilenio” (Suárez Durán 181), la mirada del pensamiento crítico y teatrológico cubanos se centra, por un lado, en la escritura dramática y, por otro, en la poética de grupos y sus diálogos con la memoria y el presente social y político (Teatro Buendía, Teatro El Público, Argos Teatro, El Ciervo Encantado, Teatro de la Luna, Teatro de Las Estaciones, El Portazo, etc.).

Es por ello por lo que las prácticas de proyectos escénicos como el LEES, Osikán y ediciones sinsentido no aparecen con frecuencia en estos mapeos o estudios críticos que se producen dentro y fuera de la Isla (Martínez Álvarez 10; Bretton 23). Lo anterior se explica, como ya hemos venido analizando, por la puesta en crisis de la noción de grupo teatral que realizan estos laboratorios escénicos, unido a sus apuestas por formatos, dinámicas de organización y espacios no convencionales (puestas en voz, laboratorios de creación, presentaciones únicas, series teatrales, azoteas, casas particulares, comunidades de vecinos, Telegram). Únicamente Osikán, desde una comprensión que lo sitúa como grupo teatral y no como plataforma o vivero, logra situarse de manera muy breve en algunos de estos mapeos (García Abreu 82). Por ello, uno de los objetivos de la presente investigación constituye servir de registro de estas prácticas escénicas que consideramos fundamentales en la escena teatral, artística y cultural de la isla.

En resumen, el estudio de *las dramaturgias de la escucha* en las obras anteriormente mencionadas -*R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*, *Okana. Ritual afroRadiactivo, ¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* – del LEES, Osikán y ediciones sinsentido nos permitirá comprender el *teatro para los oídos* que irrumpe en la escena cubana contemporánea.

1.2- Precisiones y consideraciones sobre *las dramaturgias de la escucha*

Como hemos planteado anteriormente, en las obras seleccionadas del LEES, Osikán y ediciones sinsentido analizaremos la noción de *dramaturgias de la escucha*. Como concepto propio y clave de la presente investigación, nos parece pertinente realizar algunas precisiones y consideraciones sobre el mismo.

Las dramaturgias de la escucha podríamos situarlas como parte de las nuevas dramaturgias o dramaturgias alternativas aparecidas en las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Estas formas teatrales de composición apuestan por la autonomía de lo escénico frente al drama literario o a la escritura dramática y son herederas de los presupuestos de las vanguardias artísticas y los reformadores del teatro de principios del siglo XX.

De este modo, en los estudios teatrales contemporáneos aparece una explosión de diversas dramaturgias escénicas entre las que se destacan “las dramaturgias de la imagen” (Sánchez 13), “la dramaturgia del espacio” (Griffero 17), “la dramaturgia del actor” (Barba y Savarese 8), “la dramaturgia de la recepción” (Sinisterra 318), “las dramaturgias performativas” (Pavis 88), de la danza, sonoras, colaborativas, etc. Al interior de estas, los principios compositivos de la dramaturgia clásica (fábula, acción, personajes, conflicto, mimesis, etc.) se desplazan y ocupan su lugar el trabajo con la materialidad escénica (imágenes, espacios, cuerpos, luces, movimientos, sonidos, tiempo, recepción, etc.).

En este trabajo entendemos *las dramaturgias de la escucha* como aquellas dramaturgias escénicas que le conceden a la escucha el espacio central dentro de la estructura del dispositivo teatral. En la cultura occidental y, en consecuencia, en su tradición teatral, hay una hegemonía de la vista sobre la audición (Le Breton 38). La etimología griega de la palabra teatro (*theatron*) responde a un espacio visual (el lugar desde donde se mira) que ha jerarquizado la experiencia escénica occidental.

Nietzsche señala que desde el surgimiento de la tragedia ática el teatro no ha sido solo un espacio visual, sino, esencialmente, un espacio auditivo (*auditórium*). Por ello, Nietzsche le otorga “al espíritu de la música” (2) la maternidad de la tragedia griega. Para el filósofo, la presencia del coro

es su elemento principal y en sus escritos se refiere a espectadores y oyentes, es decir, el oyente no desaparece en la experiencia visual del espectador.

En la actualidad existen numerosos estudios teóricos y analíticos centrados en los conceptos de dramaturgias o teatros sonoros (Pitozzi, Helbo, Quéinnec, Borjas). Aquí, realizamos una distinción entre dramaturgias sonoras y *dramaturgias de la escucha*. En las primeras el sonido, como núcleo dramático, se libera de su relación de subordinación con respecto a la imagen, así como también de su condición de banda sonora al servicio del texto o de la puesta en escena (Borja 5). Por su parte, *las dramaturgias de la escucha* operan en el mismo sentido, pero responden a las políticas y los tipos de escucha que la obra instala:

Les ouvres configurent en elles-mêmes leur réception, leur appropriation possible, voire écoute. Quelle place une œuvre musicale assigne-t-elle à son auditeur? Comment exige-t-elle qu'on l'écoute? Quels moyens met-elle en œuvre pour composer une écoute? Mais aussi : quelle latitude, quel espace de jeu une œuvre réserve-t-elle, en elle-même, à ceux qui la jouent ou l'entendent, à ceux qui l'interprètent, avec ou sans instruments? Comment, par sa propre construction ou architecture, une œuvre musicale garde-t-elle en son sein des possibilités d'appropriation active? Des possibilités d'adaptations ou d'arrangements? (Peter Szendy, *Écoute* 24)

Estas consideraciones del filósofo y musicólogo Peter Szendy sobre la idea de obra de arte y el régimen de escucha que esta configura son constitutivas de nuestro concepto *dramaturgias de la escucha*. ¿Cómo exige ser escuchada una obra teatral? ¿Qué lugar le asigna al oyente y qué medios utiliza para componer la escucha? Estas preguntas son las que guían el análisis de las diferentes piezas del LEES, Osikán y ediciones sinsentido que este trabajo realiza.

Las dramaturgias sonoras se caracterizan por un “pensamiento sonoro autónomo” (Pitozzi 224) que estructura el dispositivo escénico. La emancipación del sonido y de la experiencia acústica del control del régimen visual constituye un elemento que las dramaturgias sonoras comparten con las de la escucha. Sin embargo, en estas últimas se realiza una crítica al fonocentrismo y al audismo (Suárez Gómez, *No todo el lenguaje es voz*) que existe en las primeras. *Las dramaturgias de la escucha* proponen otros modos de escuchar más allá de la experiencia acústica (nos referimos al tercer oído nietzscheano, al oído del adentro de Derrida, al oído interior de Heidegger, al silencio, a la escucha como tacto en Le Breton, etc.).

La filósofa mexicana Ainhoa Suárez Gómez aborda el concepto del tercer oído, propuesto por Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*, considerando la importancia que el filósofo alemán le da al silencio. Defensor del papel del sonido en la producción de conocimiento y en el origen de la tragedia, Nietzsche realiza una fuerte crítica del privilegio que las interpretaciones tradicionales le concedían a la imagen. Nietzsche señala la importancia de la “voz inaudible”, silenciosa, un sonido sordo que el poeta debe escuchar con su tercer oído como espacio de creación primordial (Suárez Gómez, *el arte de aprender a callarse*).

En la apertura a otros modos y tipos de escucha resulta fundamental la aportación de la coreógrafa española Mónica Valenciano, la de la activista norteamericana Mel Baggs y la de la artista y profesora colombiana Jaidy Díaz.

Mónica Valenciano, en su práctica coreográfica, define la dramaturgia como “las amaturgias o artes amatorias” que tejen un campo de relaciones entre las diferentes materialidades sensibles, lo cual hace posible la creación de la obra como un cuerpo vivo en la escena (Mónica Valenciano 00:21:30-00:25:25). Por su parte Mel Baggs, en su cortometraje *En mi lengua*, habla de un pensamiento interactivo en su relación con lo que la rodea: el oler, el tocar, el saborear, el sentir, el escuchar, el mirar las cosas y la capacidad de que las cosas te huelan, te toquen, te escuchen, te miren, te saboreen (00:05:00-00:06:00).

Las dramaturgias de la escucha pudieran también pensarse como un campo de relaciones que produce un cuerpo vivo en la práctica dramaturgica de Valenciano o ese cantar a coro, incluso físicamente, con todo lo que nos rodea que aparece en la defensa de Baggs de otros tipos de lenguaje. Pero también se podrían imaginar como el gesto colectivo de guardar silencio para escuchar la vida que analiza Díaz en su laboratorio de investigación y creación PensarSonido. La académica colombiana alude al gesto de la ciudadanía en México durante el sismo de septiembre de 2017. Un gesto colectivo hecho con la mano alzada y el puño apretado que pedía guardar silencio para escuchar los quejidos y la respiración de los heridos que estaban atrapados bajo los escombros (Díaz 00:56:03-00:57:40). De esta forma el silencio (además del lenguaje corporal y en particular el gesto), en sintonía con las conceptualizaciones de Nietzsche del tercer oído, aparece

como uno de los elementos clave de *las dramaturgias de la escucha*, que podrían ser también entendidas como dramaturgias del silencio.

Características comunes de *las dramaturgias de la escucha* y tipos de escucha

Las dramaturgias de la escucha más que insertarse en un giro auditivo o acústico de lo visible a lo audible, como se produce en las dramaturgias sonoras, afirman otras “arquitecturas del oír” (Szendy, *estética de la escucha* 34). Por ello, la presente investigación se interesa en las políticas (y los tipos) de escucha que cada obra instaura en su composición dramática. En este sentido, más allá de las singularidades de los diferentes tipos de escucha que estudiaremos en cada capítulo, existen elementos comunes de *las dramaturgias de la escucha* presentes en todas las piezas analizadas.

Las dramaturgias de la escucha se caracterizan por la sinestesia, la polisensorialidad y la coralidad. La sinestesia, entendida como enrutamiento de los sentidos, se articula a partir de las sustituciones entre la vista y el oído. “La vista espera al oído que espera la vista, y así se sigue al infinito, uno punteando o sobrepunteando al otro en una escalada en la que los dos sentidos no dejan de sustituirse uno en otro” (Szendy, *estética de la escucha* 9). En las operaciones que *las dramaturgias de la escucha* realizan sobre las tensiones entre el ver y el oír, la escucha aparece suspendida entre el tacto y la mirada: sería un entredós “entre un tocar directo que ella ya no es y una visión venidera que todavía no es” (Szendy, *estética de la escucha* 66).

Según Le Breton, la sinestesia es una convergencia entre todos los sentidos, una solicitud de acción conjunta. Los sentidos se corrigen, se turnan, se mezclan, remiten a un recuerdo. Los órganos de los sentidos no se encuentran encerrados rígidamente en sus fronteras (Le Breton 55). Para Lehmann, la sinestesia es uno de los signos teatrales del teatro posdramático. De hecho, uno de sus creadores paradigmáticos, Bob Wilson, piensa su práctica escénica como la fusión “del cine mudo con la obra radiofónica”. Lehmann destaca la mezcla del “ver imaginario” que producen las piezas radiofónicas y el “oír imaginario” del cine mudo (Lehmann 266).

En este sentido, uno de los creadores emblemáticos de la reforma teatral cubana en las dos últimas décadas del siglo XX, cuya práctica se encuentra en sintonía con muchos de los procedimientos que describe Lehmann en la escena posdramática europea y norteamericana, es Víctor Varela y su grupo Teatro Obstáculo. En su poética de creación y entrenamiento actoral, Varela concibe el principio sinestésico del “ojo que escucha” (Varela 139). Su idea de crear “un ojo en el oído del espectador” a partir del trabajo con la voz y la imaginación vocal de los actores (Varela 142) constituye un referente de *las dramaturgias de la escucha* y del panorama escénico analizado en la presente investigación.

De hecho, la sinestesia no es solo constitutiva de las obras sino de parte de los propios conceptos que utilizaremos para el análisis (*imágenes y presencias acústicas, presente sonoro*). Así como la sinestesia, o como una especie de sinestesia permanente, la polisensorialidad, definida por el académico belga André Helbo, es otro de los elementos comunes de *las dramaturgias de la escucha* en las piezas estudiadas. Helbo destaca la liberación sensorial del proceso de producción y de recepción que se produce en la escena posdramática debido a la deconstrucción del texto dentro de la escritura escénica. En este sentido, la polisensorialidad adquiere una importancia en el proceso de interpretación: “la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto trabajan juntos para generar significados coherentes” (Helbo 267).

Por último, la coralidad o el teatro coral, elemento presente de diversos modos en la composición dramática de las obras estudiadas, implica, según Lehmann, el interés por “una pluralidad de voces que actúa como una sola fuerza” (230). En consecuencia, el teatro coral utiliza un lenguaje adictivo y suprime la estructura dialogal (Lehmann 228), elemento fundamental en las dramaturgias tradicionales.

Dentro de las arquitecturas del oír que *las dramaturgias de la escucha* exponen en el teatro cubano contemporáneo, estudiaremos en particular tres tipos de escucha crítica. Los principios compositivos de las mismas ya no serán los de la dramaturgia clásica, sino las *imágenes y presencias acústicas, el ritmo, tiempo y presente sonoro y la afectividad de la palabra*. A partir del análisis de cómo las piezas componen una dramaturgia y escucha siguiendo estos principios compositivos, esbozaremos tres tipos o regímenes de escucha: *la diletante, la vital y la poética*.

Así, en el primer capítulo de la presente investigación analizaremos *la escucha diletante* en la pieza *R/T Poetry 4...* Szendy considera que la *escucha diletante* implica una escucha activa, abierta a “los ruidos de la vida” y que desborda y actualiza las leyes internas de la obra:

Écouter sans divagation aucune, sans se laisser jamais distraire par « les bruits de la vie », est-ce encore écouter? L'écoute ne doit-elle pas accueillir en son sein quelques flottements? Une écoute responsable (qui puisse répondre d'elle-même comme de l'œuvre, plutôt que simplement répondre à une loi magistrale), une telle écoute ne doit-elle pas être toujours flottante? (Szendy, *Écoute* 146)

En *R/T Poetry 4...* esta *escucha diletante, flotante* produce una apertura del sentido en los oyentes y una multiplicidad de las posibles lecturas de la pieza. Chevallier y el grupo de artistas cubanos implicados en esta obra formulan un teatro de la perceptibilidad. Para ello, *la dramaturgia de la escucha* activa una lógica de la evocación a partir del trabajo con *el presente y el tiempo sonoros* (Nancy 21).

En el segundo capítulo abordaremos las *dramaturgias de la escucha* en Osikán. Profundizaremos en el análisis de la dramaturgia escénica de la pieza *Okana...* partiendo de la construcción de *imágenes y presencias acústicas* (Pitozzi 224). Estas potencian una tensión entre el ver y el oír en las maneras de componer la materialidad escénica (cuerpos, voces, sonoridades, imágenes). De igual modo, estudiaremos *el ritmo sonoro* (Pitozzi 250) como elemento esencial de la composición dramática y la presencia de cuerpos vibrátiles que generan una *escucha vital* (Rolnik 46).

Definida por la pensadora y psicoanalista brasileña Suely Rolnik, *la escucha vital* alude a un saber intensivo, un “saber-de-lo-vivo” o “saber-eco-etológico” que capta las fuerzas que agitan un cuerpo. Es un tipo de escucha (y de conocimiento) diferente a la que surge del conocimiento sensible o racional del sujeto. Es una experiencia que se produce en el afuera del sujeto.

En las sociedades occidentales y occidentalizadas, bajo el poder del régimen colonial-capitalístico, la función que la capacidad “personal-sensorial-sentimental-cognitiva” desempeña adquiere un poder desmesurado y se desvalorizan otras vías de aprehensión del mundo que operan simultáneamente. Esas otras vías nos permiten captar las señales de las fuerzas que agitan un cuerpo y provocan efectos en nuestros propios cuerpos, ambos aquí en su condición de vivientes. A estas fuerzas Deleuze y Guattari les dieron el nombre de “perceptos” y “afectos”, respectivamente. (Rolnik 47)

La escucha vital está en función de la aprehensión de la emoción vital a partir de una capacidad que la autora califica como “extrapersonal-extrasensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognoscitiva” (46). El modo de relación que se establece con el/lo otro en este plano pasa por la resonancia o reverberación.

Finalmente, el tercer capítulo considerará cómo se estructuran *las dramaturgias de la escucha* en las piezas *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, presentadas en el canal de Telegram de ediciones sinsentido. Para ello partiremos de las definiciones de *la escucha poética* de Rafael Mondragón:

Se trata de una forma de estar que privilegia la experiencia humana de tener dos orejas y una boca: la palabra es contenida en una escucha que la espera y la resguarda, y a su vez prepara la llegada de otra situación de escucha enriquecida por lo que acaba de advenir. El ser humano habla cuando su palabra se inscribe en el silencio pleno de promesas de un otro que lo precede y un otro que lo sobrevivirá. Lo contrario de la palabra no es, en este sentido, el silencio, sino el ruido, la soledad, la crueldad: el desprecio que se niega a la acogida, la sonrisa autocomplaciente de quien cree que lo sabe todo, el sarcasmo de quien nos deja sin lugar. Esa situación, típica de la estructura subjetiva de la crueldad, es cortada de tajo en la escucha colectiva que permite la entrada de un tercero entre verdugo y víctima: ese tercero es una figura colectiva formada por la atención común de todos los que participan, plena de una exigencia sutil y distancia tierna que permite que maduren los relatos más potentes. (*La potencia de la intimidad* 55)

Mondragón se refiere al respeto, la flexibilidad, la profundidad y la empatía que este tipo de escucha instaure, explicándola desde la idea de la promesa inscrita en el lenguaje. Este, en su dimensión poética, ofrece refugio a las experiencias silenciadas (Mondragón, *El cuidado de la palabra* 13). *Las dramaturgias de la escucha* en el canal de Telegram de ediciones sinsentido activan esta *escucha poética* a partir del trabajo con *la afectividad de la palabra* en la lectura colectiva y en voz alta.

En conjunto, los capítulos de este trabajo ofrecen una visión panorámica y analítica de *las dramaturgias de la escucha* en el teatro cubano contemporáneo. El LEES, Osikán y ediciones sinsentido, como laboratorios escénicos experimentales, generan “comunidades de la escucha atenta” (Mondragón, *Viñetas del cuidado de la palabra* 335).

II – “Y el paraíso, según tú, ¿dónde queda?” *Dramaturgias de la escucha: escucha diletante, presente y tiempo sonoros en R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*

Que vive le théâtre des variations présentes, un théâtre qui ne fasse qu'accroître notre désir d'être, ici et maintenant, vivants. (Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 143)

El oído es siempre el teatro de un querer-tener, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio. (Szendy, *estética de la escucha* 59)

¡Qué encanto para quien tiene oídos detrás de sus oídos!

(Nietzsche ctd en Szendy, *estética de la escucha* 70)

El presente capítulo se abre con una sintética aproximación al LEES y al teatro del presentar de Jean-Frédéric Chevallier para después analizar las *dramaturgias de la escucha* en *R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*. Esta pieza de creación colaborativa del LEES estuvo a cargo del director teatral francés junto a un grupo de creadores escénicos cubanos. En la composición dramaturgica de la misma, analizaremos cómo se instaura una *escucha diletante*, concepto elaborado por el musicólogo y filósofo Peter Szendy. Partiendo del examen de los principios compositivos *presente* y *tiempo sonoros*, definidos por el filósofo Jean-Luc Nancy, nos adentraremos en la *dramaturgia de la escucha* de la pieza, la cual genera una apertura de los sentidos y una multiplicidad de lecturas para los oyentes.

2.1- Laboratorio escénico de experimentación Social (LEES)

El LEES (2012-2020) fue un espacio de pensamiento y creación atípico en el panorama de las artes vivas en Cuba. Coordinado por cuatro teatrólogas, sus prácticas dramatúrgicas desbordaban el marco de la obra escénica y se caracterizaron por un gesto de experimentación y colectivización permanentes. Por un lado, un grupo de dramaturgistas trabajaban con artistas a través de talleres, residencias creativas y de investigación, es decir, un trabajo colectivo de pensamiento-creación en el que se desdibujan los roles y las prácticas. Por otro, existía una fabricación de narrativas o dispositivos dramatúrgicos: la Fábrica de Improducibles (2018), la Unidad de contagio (2019), La Conmovida (2020), entre otros. Coordinados por el LEES, estos dispositivos dramatúrgicos eran espacios de encuentro para artistas, espectadores, activistas y diversas comunidades (Hernández González, *Vers l'écoute* 328).

Esta actividad respondía a una escucha amplificada del pulso creativo, social y político de la comunidad de creadores que el propio Laboratorio aunaba, pero también de los propios espacios: el lago Hanabanilla (2019), la Casona de Línea y E (2019), la Fábrica Chullima (2018), la comunidad de Bauta (2017), el edificio art-decó López Serrano, (2017), etc. A través de esta escucha amplificada se imaginaban dispositivos dramatúrgicos polifónicos en los que el espacio era también un interlocutor que generaba preguntas, temporalidades, maneras de nombrar, zonas de encuentros.

En el contexto escénico de Cuba, el LEES aparecía como un laboratorio de ficciones críticas y delirantes que construía espacios de imaginación social y de colaboración creativa entre artistas y dramaturgistas cuyas prácticas no cumplían con la definición ortodoxa del teatro. Era un laboratorio que, a diferencia de cómo había sido concebida la práctica escénica en la isla, no giraba en torno a la producción de puestas en escena o de un repertorio, sino que se movía alrededor de dispositivos dramatúrgicos para la creación y la acción micropolítica.⁴

⁴ Como ejemplo de estos dispositivos dramatúrgicos concebidos por el LEES se encuentra la Unidad de Contagio Las Impuras, desarrollado en 2019. En un apartamento y barrio del Vedado, el LEES propició un espacio de encuentro, formación, convivencia y experimentación artística entre un grupo de creadores escénicos, dramaturgistas, vecinos y activistas antirracistas y de disidencias sexuales provenientes de Cuba, México, Chile y Quebec. Justo un año antes de la pandemia del Covid, este dispositivo dramatúrgico trabajaba con las nociones de lo viral, el contagio y la impureza entre las artes vivas, los activismos y las prácticas comunitarias como fenómenos deseables.

Los talleres de creación y de colaboración con artistas escénicos internacionales ocupaban un lugar significativo en la práctica del LEES. Concebidos además como zonas formativas y de experimentación, estos talleres permitían afirmar las ideas del teatro de esta comunidad emergente en diálogo con importantes figuras de la escena internacional (Alberto Villarreal, Mariana Percovich, Juan Domínguez, Vivi Tellas, Stefan Kaegi, Didier Ruiz, entre otros) y con proyectos indisciplinarios homólogos fuera de Cuba (La Comuna, La Opcional, Mapa Teatro, Trimuki Platform, Teatro Sur, Circuito Liquen, etc.). La duración de estos talleres de creación iba de quince días a uno o dos meses y se realizaba una muestra abierta, en formato de presentación única, para los públicos que seguían las agendas del LEES y las comunidades en las que estas agendas y talleres se insertaban.

2.2- Jean-Frédéric Chevallier y el teatro del presentar

En el año 2014, el filósofo y director teatral francés Jean-Frédéric Chevallier fue invitado por el LEES para realizar en La Habana un nuevo capítulo de su serie escénica *R/T Poetry...* El interés de invitarlo a un taller de creación respondía a sus investigaciones (teóricas y escénicas) sobre lo que él ha denominado: “el teatro del presentar” (*Hacia un teatro 7*).

R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane), en su formato de taller de creación y presentación única, fue un espacio de diálogo colaborativo entre Chevallier y la comunidad de artistas escénicos del LEES en torno al teatro del presentar. Esta comunidad artística venía trabajando de manera empírica en la producción de gestos escénicos que ponían en crisis la representación.

Chevallier aborda desde un enfoque fenomenológico el gesto artístico contemporáneo y, en particular, el escénico. Para él las nociones de la presencia, el presente y la presentación son fundamentales en la formulación de un teatro del presentar. En este sentido, la presentación se erige como una alternativa y espacio crítico ante la representación, que para Chevallier afirma lo ideológico y lo identitario (Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 11-12).

Su pensamiento, profundamente deleuziano, define el teatro del presentar como un “teatro de la repetición”(Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 17) en el que se trata “de substituer des signes directs à des représentations médiates; d’inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l’esprit” (Deleuze ctd en Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 25). Se interroga así sobre los movimientos físicos que se deben producir en el escenario para provocar movimientos espirituales en los espectadores. La presentación o la repetición es pensada como un proceso que asegura el paso de la *Physis*, en la escena, a la *Psyche*, en la sala (Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 28).

Según Chevallier, en el teatro del presentar hay una resistencia a la ideología neoliberal y los totalitarismos. Partiendo de las consideraciones de Deleuze, la representación, por un lado, impone una estructura jerárquica (contrariamente a la falsa percepción de que es el resultado de una media o de un consenso) y, por otro, reconduce lo diverso a lo idéntico, a lo intercambiable. “C’est parce qu’elle fonctionne sur le monde du ‘ceci vaut pour cela’ que la représentation oblitère les multiplicités” (*Deleuze et le théâtre* 57-58). Para el filósofo, la lógica de la representación reproduce la lógica mercantil, dado que toda representación se ha vuelto intercambiable.

Aparece aquí la tremenda confusión instaurada por el neoliberalismo. Pese a que ya no creamos en los discursos mesiánicos y que sospechemos de cualquier ideología, vivimos bajo la dominación de un sistema que posee un fundamento onto-metafísico (el egoísmo), una ideología (la competencia) y su valor axiomático (el valor de intercambio). (Chevallier, *resistencia al neoliberalismo* 9)

Mediante la representación, el artista impone además su visión de las cosas. Es por ello por lo que Chevallier la concibe como un acto totalitario que genera violencia y desprecio hacia el espectador (Batista 262). Chevallier considera que “el teatro que presenta no está destinado a comunicar ni a enseñar nada” (*resistencia al neoliberalismo* 21); en él el artista intenta establecer una relación con el público y hay en su gesto una doble renuncia al querer decir y al control de los sentimientos transmitidos.

Chevallier plantea que practicar un teatro afuera de la representación abre nuevas posibilidades políticas. Una política de la percepción que subvierte el modo espectacular del sujeto consumidor.

El teatro del presentar resiste el debilitamiento del deseo que produce la dinámica neoliberal pues:

crea dispositivos y eventos (disposiciones y deseos) en los cuales actor y espectador experimentan la potencialidad de otros modos de interrelación, y/o se enteran de los efectos limitantes y violentos del modelo dominante. Surgen, pues, posibilidades de inventar otras políticas de la percepción que pasan por nuevas estéticas de la responsabilidad. (Chevallier, *resistencia al neoliberalismo* 21)

Para hacer posible estas nuevas estéticas de la responsabilidad, el teatro del presentar, según Chevallier, articula cinco gestos distintos cuya sucesión garantizan el proceso estético. En primer lugar, el artista relaciona singularidades distantes: su labor es la de un seleccionador y relacionador, selecciona y pone en contacto elementos que intuye producirán sensaciones. De este modo, y como segundo gesto, el teatro del presentar despierta los sentidos del público, el querer sensorial y sensual del espectador. Una vez que el espectador experimenta este despertar sensorial, aparece el sentimiento de la fisura, como tercer gesto que, según Chevallier, se puede también explorar como “un vértigo del esparcimiento”, pues es el espectador el que dará sentido a la obra, como cuarto gesto, y producirá pensamiento, como gesto final (*Fenomenología del presentar*, 53).

De este modo, el dispositivo escénico en el teatro del presentar rompe la comunicación y la información y apuesta, según Chevallier, por formas no mediatizadas de experimentar el mundo. Es por ello por lo que participa de una nueva política de la percepción, pues la percepción directa del espectador lo determina todo y posibilita una continuidad entre su percepción y experiencia.

Chevallier plantea que este teatro de la percepción y la emoción está en sintonía con la validez del sentir en la filosofía contemporánea, pues hay una mayor confianza que se instaura hacia el percibir y el sentir. Chevallier concibe su teatro del presentar como un “bloc de sensations, c’est-à-dire un composé de percepts et d’affects” (Deleuze y Guattari ctd en Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 91). En esta concepción de la obra de arte, realizada a partir de su lectura de Deleuze y Guattari, Chevallier concibe los perceptos como “le percevoir sans représentation mental du perçu” y los afectos como “le toucher sensible sans installation dans une affection déterminée” (*Deleuze et le théâtre* 92).

Y es justo cuando se agota la voluntad de comprender y la búsqueda de significación en este teatro de la percepción y el sentir que se produce, según Chevallier, una disponibilidad, una apertura, una escucha.

2.3- Análisis del *presente y el tiempo sonoros en las dramaturgias de la escucha*

¿Cómo están enfocados los aspectos de la escucha en el teatro del presentar que Chevallier y el grupo de creadores cubanos proponen en *R/T Poetry 4 (moment de décoction dans une église de La Havane)*? ¿Por qué *R/T Poetry 4...* constituye un teatro para los oídos? ¿Cuáles son los procedimientos que se ponen en marcha para componer una *dramaturgia de la escucha* en este taller de creación? ¿Cómo exige ser escuchada *R/T Poetry 4...* y qué tipo de escucha instaure? Para responder a estas preguntas analizaremos los conceptos de *presente y tiempo sonoros* como principios compositivos de la estructura dramática de *R/T Poetry 4...*, así como la *escucha dilectante* que de ellos se deriva.

R/T Poetry 4... apunta desde su subtítulo a “un momento de decocción en una iglesia de La Habana”, momento que se comparte con los oyentes. Por un lado, la decocción hace alusión a la caldosa cederista; la caldosa es un plato típico cubano, también conocido como ajiaco, que se prepara y consume en muchos vecindarios del país durante la conmemoración anual de la instauración de los CDR (Comités de Defensa de la Revolución)⁵, de ahí el término “cederista”. De hecho, *R/T Poetry 4...* fue realizado en La Habana el 27 de septiembre, víspera del aniversario de los CDR. La pieza dialoga de un modo singular con la teatralidad ideológica, festiva y comunitaria de estas celebraciones y supone un proceso de construcción de *un presente y tiempo sonoros*.

⁵ Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) son organizaciones gubernamentales cubanas que garantizan a nivel de base, es decir, barrial, la vigilancia del gobierno sobre su población civil y la movilización popular en las tareas y planes del gobierno. Fundados el 28 de septiembre de 1960, en un acto presidido por Fidel Castro, los CDR celebran sus aniversarios en la víspera de cada 28 de septiembre, con actividades de carácter político y festivo.

El Teatro Buendía, espacio donde se presentó *R/T Poetry 4...* y sede del grupo homónimo,⁶ es una antigua iglesia convertida en teatro que conserva su arquitectura original y cuyo patio está próximo a las casas de los vecinos. La preparación de la caldosa cederista era una actividad visible en las proximidades del espacio (la iglesia-teatro) y el tiempo (27 de septiembre) en el que se inscribe *R/T Poetry 4...* De esta forma, la caldosa es un elemento o “momento de decocción” del afuera, de la realidad, que se transfigura y replica en la obra, pues al final de la presentación se invita al público (y a los vecinos) a compartir una caldosa cocinada en el patio del propio teatro.

La decocción como procedimiento dramaturgico responde al tipo de presente escénico que la obra erige. Artista de/a la escucha, Chevallier articula un *presente sonoro* en el afuera-adentro y delante-detrás del espacio-tiempo (Nancy 33). En sus definiciones sobre *el presente sonoro*, Jean-Luc Nancy plantea:

El presente sonoro tiene que ver desde el inicio con un espacio-tiempo: se difunde en el espacio o, mejor, abre un espacio que es el suyo, el espaciamento de su resonancia, su dilatación, y su reverberación. Ese espacio es, en sí mismo, omnidimensional y transversal a todos los espacios desde el principio: siempre se ha señalado la expansión del sonido a través de los obstáculos, su propiedad de penetración y resonancia.(32)

En el espacio de la iglesia-teatro, *R/T Poetry 4...* propone a los oyentes un recorrido circular que atraviesa el patio, la sala y el sótano para volver al punto de origen. A la manera de una onda vibratoria, como señala Nancy, la experiencia se va esparciendo. Al inicio, los performers se encuentran en el patio y reciben a los espectadores. En el patio hay una hilera de sillas con un cartel que dice “espectadores” y una flecha que les indica que ese es su lugar. De hecho, algunos espectadores se sientan automáticamente en las sillas (algunos de los performers, también sentados en las sillas, conversan con ellos) y otros se colocan en la entrada de la iglesia-teatro.

El momento de decocción de *R/T Poetry 4...* comienza justo cuando se llega a la iglesia-teatro y no cuando se entra a la sala y los performers suben a escena. Justo en ese primer momento en el que los performers y espectadores se encuentran y comparten conversaciones y gestos cotidianos se empieza a activar el acontecimiento. Luego, performers y espectadores entran

⁶ Fundado en La Habana, en 1986, el Teatro Buendía, bajo la tutela de la actriz, profesora y directora artística Flora Lauten, es uno de los grupos paradigmáticos de la renovación del teatro cubano en los años ochenta.

juntos a la iglesia-teatro por la misma puerta. En este sentido es válido destacar que los performers no salen de entre bastidores, de detrás del escenario, de los camerinos, tampoco esperan en escena el ingreso de los espectadores a la sala, no encarnan personajes de una ficción dramática. Lo anterior podría parecer una observación banal (entrar a la sala juntos, performers y espectadores), sin embargo, expone la naturaleza del *presente sonoro* que la pieza activa.

Un *presente sonoro* compartido que empieza por la palabra, por la escucha de disímiles pequeñas conversaciones, ordinarias, cotidianas, entre performers y espectadores. Luego este *presente sonoro* se transforma en una entrada ritmada (espontánea y coreografiada a un mismo tiempo) por la voz en *off* de la cantante folclórica india Malini Awasthi. El timbre de su voz y el ritmo de la canción “Dil Mera Muft Ka” se expanden en el espacio y sostienen el momento en el que los performers, sentados en el límite del escenario, espacio de separación entre sala y escena, realidad y ficción, miran a los espectadores y sonríen. Esa acción de mirar a los espectadores y sonreír la ejecutan mientras se quitan sus zapatos para atravesar esa frontera (sala-escena) que la voz de Malini Awasthi ya había desdibujado.

Es interesante destacar cómo, una vez en el escenario los performers, *el presente sonoro* se dilatará y se contraerá a partir de una alternancia que la obra construye entre la voz y el gesto, la coralidad y el silencio, el movimiento y la quietud. En un primer momento, se yuxtaponen la canción “Dil Mera Muft Ka” y movimientos ordinarios ejecutados por los performers (saludar, caminar, sentarse, tirarse al piso, levantarse, tomar agua, secarse el sudor, cerrar una ventana, besarse, mirar, escuchar). Esta gestualidad y desplazamientos en el espacio se sintonizan por instantes con el ritmo de la canción, aunque en su mayoría son gestos y movimientos discordantes.

De esta manera, aparece una dinámica de yuxtaposición sincrónica y asincrónica entre el ritmo de la canción y los movimientos de los cuerpos en el espacio, lo cual genera una extrañeza para el público. *R/T Poetry 4...* instituye una escena totalmente policéntrica en la que se van tejiendo múltiples tramas de relaciones (a través de los desplazamientos, gestos y micro acciones de los performers) que imposibilitan que el público escuche de manera homogénea en una sola

dirección. La reverberación de estas tramas de relaciones en escena produce una multiplicación de las miradas y las escuchas en el público.

Luego de este momento altamente prolífico, *el presente sonoro* se contrae y comienza a operar por saltos. Uno de los performers, Luis Alberto Mariño (Tito), se ubica en el centro del escenario y hace una seña al operador técnico para que detenga la difusión musical de Malini Awasthi. Tiene entonces lugar un instante de suspensión y silencio durante el que todos los performers miran al público. El gesto que realiza Tito de cortar abruptamente el sonido es acompañado por un golpe de otro performer, el actor Daniel Lanás, situado en otra zona del espacio, así como de micro movimientos del resto del grupo hacia adelante.

Antes de entrar en ese instante de silencio denso, la voz de Malini Awasthi se va apagando, dejando en el espacio un patrón rítmico melódico, como una especie de quejido, con la letra A. Cuando el quejido se apaga, performers y oyentes se encuentran en el punto de mayor contracción del *presente sonoro*: el silencio dicente. Según Nancy, el silencio dicente aparece como “el espacio en el cual me escucho a mí mismo cuando capto significaciones, cuando las oigo venir de otro o de mi pensamiento”(58).

Este silencio dicente que *el presente sonoro* de *R/T Poetry 4...* inscribe en la sala de la iglesia-teatro, entre performers y oyentes, durante el instante de su mayor contracción será interrumpido por un segundo gesto de Tito. Esta vez, de espaldas al público, como un director de orquesta, el performer activa con su gesto una vocalización grupal con la letra A. La coralidad, elemento común de *las dramaturgias de la escucha* que estará presente en todas las piezas analizadas, aparece en *R/T Poetry 4...* en el trabajo vocal que realizan los performers (las vocalizaciones con la letra A y el canto colectivo). El trabajo coral de la pieza suprime la estructura dialogada.

Inicialmente el patrón rítmico melódico del *presente sonoro* era continuo y pautado por la canción y la voz de Malini Awasthi. Cuando se introduce la vocalización grupal, el patrón rítmico melódico alterna los diferentes registros agudos y graves que los performers producen con gestos mudos, como si se tratara de una especie de lenguaje de señas. Justo en esta alternancia de la vocalidad y los gestos silentes, la pieza trabaja la sinestesia y la polisensorialidad. *R/T Poetry 4...* articula un

presente sonoro, sinestético y polisensorial que genera múltiples sentidos en las continuas sustituciones que aparecen entre el oído, la vista y el tacto. Este *presente sonoro* exalta la sensorialidad en detrimento de la dimensión semántica.

De esta forma, *el presente sonoro* en la pieza se compone a partir de la puesta en resonancia entre la fisicalidad de la voz, el espacio, los gestos, los objetos y el silencio. La palabra se trabaja como materia sonora, rítmica, desde la propia vocalización grupal hasta las palabras en hindi, absolutamente incomprensibles en su sentido significante para un público hispanohablante.

Ese comportamiento de dilatación y contracción del *presente sonoro* produce además una lenta transformación en el espacio, pues, como plantea Nancy, “escuchar es ingresar en la espacialidad” (33). De la luz natural que entra por las ventanas y puertas abiertas de la iglesia-teatro se pasa a una escena (escucha) en penumbras. Los performers irán cerrando gradualmente las ventanas y las puertas. De esta forma, el espacio se contrae. La escena queda iluminada por una luz rasante, artificial.

Esta primera contracción del espacio escénico aparece durante la acción que dos performers, el creador escénico William Ruiz y la bailarina Laura Tetro, realizan con una mesa y dos sillas. Ambos performers exploran el equilibrio de diferentes composiciones de dos sillas en la mesa. Esta acción se compone rítmicamente con el ruido de estos objetos, su relación con los cuerpos y el silencio. En el espacio reducido por la luz rasante queda finalmente la mesa, con una de las sillas oscilando al ritmo de un violín que irrumpe y rompe la secuencia de ruidos y silencio.

Justo en este instante, *el presente sonoro* comienza a dilatarse en el espacio escénico aún reducido por la luz. Al ritmo de un solo de violín, interpretado por Tito en escena (quien es escuchado, pero no visto), un grupo de performers transporta lentamente una segunda mesa hacia la primera instalación, a modo de procesión. Producto de la luz rasante y la escena en penumbra solo se distinguen con claridad los pies descalzos.

Una vez colocada la mesa junto a otra que ya ocupaba el centro del escenario, *el presente sonoro* se compone de una cadena de movimientos y sonidos. Situadas encima y debajo de la mesa, las bailarinas Laura Tetro y Arelis Hernández realizan una coreografía sincrónica mientras producen una partitura física a través de golpes a la mesa. El actor Daniel Lana, sentado a la mesa, habla

distraídamente por teléfono mientras el violín de Tito sigue sonando. La productora y performer Lea Pintado entra y sale del espacio escénico contraído para poner latas de refresco sobre la mesa.

Aparece también en esta secuencia la palabra, enunciada en forma de pregunta y dirigida hacia el público, primero en hindi y luego en español: “y el paraíso, según tú, ¿dónde queda?”. En esta cadena de remisiones toda la materia se va interconectando (los objetos, los cuerpos, las acciones, la palabra, los movimientos, la música, los ruidos) y el ritmo se coloca por encima de la semántica. Las remisiones simbólicas que el *presente sonoro* activa no están diseñadas en función de transmitir significados, sino de desarrollar una percepción abierta a las conexiones, correspondencias y pistas. La secuencia termina con la apertura o dilatación del espacio escénico. Los performers abandonan la escena y aparecen en la proyección de una imagen sobre las mesas que se colocan a modo de pantalla.

Los performers se encuentran en el patio, conversando entre ellos y luego intentan comunicarse con el público, nuevamente desde el gesto, el lenguaje corporal y las señas. Ahora en escena el público está ante una imagen en tiempo real de los performers proyectada en las mesas. Los performers, situados en el patio de la iglesia-teatro, intentan transmitirle algo. Esta relación entre el adentro y el afuera, al inicio incomprensible, confusa y lúdica para el público, poco a poco comienza a transformarse en una orientación más precisa. Se trata de un aviso: tú, que estás sentado, levántate, camina y desaparece.

El público abandonará la sala de la iglesia-teatro y se desplazará, bajando por las escaleras, hacia el sótano de esta. Si en la sala de la iglesia-teatro *el presente sonoro* se dilata y se contrae afectando también la espacialidad, en el sótano, *R/T Poetry 4...* produce una inmersión sonora en el ruido y las sonoridades estridentes producidos en vivo, los cuales se transformarán en canto lírico, coral. Los ruidos y los sonidos estridentes se expanden en el sótano en penumbras mientras el público está de pie, inmerso en un espacio acústico resonante.

La inmersión sonora que la pieza desarrolla en el sótano sitúa a los oyentes ante un *presente sonoro* móvil: “en la remisión y el encuentro” (Nancy 38). Según Nancy, esto constituye una de las características principales del *presente sonoro*, que es además “vibrante por el ida y vuelta

entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto” (37) y contiene “lo simultáneo de lo visible y lo contemporáneo de lo audible” (38).

Unos rayos de luces verticales, provenientes de una proyección, atraviesan el espacio mientras la poeta Martha Luisa Hernández Cadenas ilumina con una linterna una jicotea que avanza lentamente sobre una pendiente. Tres niñas (Luna Abela Bravo, Sara Codorniú y Diana Darazi) recorren el espacio saltando, con sus juguetes en mano, entre una instalación de varillas, dispuestas aleatoriamente por todo el sótano.

El canto lírico y coral se incorporan al ruido estridente inicial hasta que lo apagan, como en una especie de batalla entre las voces y el ruido. Cuando el ruido desaparece, se ilumina el espacio y se detienen las acciones, los gestos y los movimientos de los cuerpos. Por un instante el público estará ante una imagen fija en el tiempo: tres niñas en medio de un paisaje de varillas. Tito reactiva el canto y atraviesa el espacio con una espada. Se coloca al lado de las niñas y hace un gesto con la espada para indicar al público que debe salir del lugar. Otros dos performers (el creador escénico José Ramón Hernández y la actriz Elba Pérez) se colocan a cada lado de la puerta de salida hacia el patio. Hernández mira fijamente a cada espectador mientras atraviesa la puerta. Pérez, con una máscara que le cubre parte del rostro, los va señalando y les indica la salida.

De este modo los espectadores se encuentran nuevamente en el patio y *el presente sonoro* pasará de una experiencia de inmersión sonora a un momento dilatado del silencio dicente. Los performers componen diversos paisajes silentes que arman y desarman en un ritmo continuo. Vuelve a activarse una trama de relaciones que pasa por toda una serie de gestos cotidianos como, por ejemplo: saltar, pelar unas naranjas, fumar tabaco, sentarse y mirar al público, correr, regar un árbol, etc. Esta gestualidad cotidiana se combina con otra de naturaleza lúdica (disparar con una falsa metralleta, tocar y bailar con un palo que simula una guitarra, simular una escena sexual en el tronco de un árbol, etc.) y simbólica (una performer, la actriz Rosalia Guanche, sostiene todo el tiempo una sombrilla en la que llueve por dentro).

Como una onda vibratoria, los performers se desplazan del interior de la iglesia-teatro al patio y viceversa, en una transición incesante de un llegar y un partir. Componen imágenes grupales, en dúos, en tríos, solos, y se relacionan también con la fachada de la iglesia-teatro y toda la materia

(arquitectónica, objetual, orgánica, viva) que hay en el patio. Estos paisajes silentes, inestables, aparecen y desaparecen ante la mirada del público, como si la imagen adoptara la fugacidad del sonido, pues este *presente sonoro* produce además un oír imaginado.

El *presente sonoro* en *R/T Poetry 4...* se concibe desde un espacio acústico y su puesta en resonancia (las canciones, las voces, las vocalizaciones, los ruidos, los cantos, la palabra), y también desde un trabajo con el gesto, las señas y el silencio dicente. Esto último se corresponde con esos modos de escuchar que van más allá de la experiencia acústica.

En *R/T Poetry 4...* el trabajo con el gesto silente constituye un aspecto esencial del tipo de escucha que la pieza instaura. Lo anterior manifiesta “otros acercamientos plurilingües a lo real” (Suárez Gómez, *No todo el lenguaje es voz*) que afirman otras maneras de estar (y escuchar) en el mundo. Estos gestos silentes y silencios dicentes aparecen como enigmas para ser resueltos por los oyentes. *El presente sonoro*, en estos otros acercamientos a lo real, habilita una escucha de lo latente que abre además un espacio para lo implícito y lo suspendido.

En el cierre de la pieza, la voz de Malini Awasthi reaparece en el último paisaje silente. Irrumpe en el patio de la iglesia-teatro y, al ritmo de la canción, los performers ejecutan una coreografía con gestos lúdicos (sacarle la lengua al público, darse palmadas en los traseros, sonreír, tocarse, etc.). *El presente sonoro* se torna entonces festivo. Performers y oyentes, en el patio, al ritmo de “Dil Mera Muft Ka” y de una coreografía absurda y contagiosa, comparten los aplausos, la caldosa y los tragos. También será el momento de una conversación con el público en la que no hablan los artistas, sino los espectadores, los oyentes.

La decocción de la caldosa en el patio del teatro y su transfiguración en *presente sonoro* se funden en el momento final y festivo de *R/T Poetry 4...* El tiempo de la pieza coincide con el de la decocción de la caldosa. La pieza termina también, en su polisensorialidad, activando el gusto de los oyentes en un acto de convivialidad y comida colectiva.

Chevallier y los artistas cubanos parten del desarrollo de una polisensorialidad. En *R/T Poetry 4...* los performers generan una materialidad escénica, una sensorialidad y les corresponde a los espectadores/oyentes despertar los sentidos y generar los significados. *El presente sonoro* crea una comunidad de sonidos que se va transformando, en el curso de la pieza, en una comunidad

de sentidos. Pero esa duración o tiempo de la transformación no está disponible antes de que uno la vea (como ocurre con la presencia visual), sino que llega y se va, en una transición incesante. Esta especie de transitividad incesante del tiempo la entendemos con mayor claridad si nos detenemos en el análisis del segundo concepto anteriormente enunciado: *el tiempo sonoro*.

En sus definiciones del *tiempo sonoro*, Nancy apunta lo siguiente:

Pero el tiempo sonoro aparece, de entrada, de acuerdo con una dimensión muy distinta, que tampoco es la de la simple sucesión. Es un presente como ola en una marea, y no como puntos sobre una línea; es un tiempo que se abre, se ensancha o se ramifica, que envuelve y se separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae. (32)

Esta metáfora del *tiempo sonoro* como “ola en una marea” en contraposición a la línea o los puntos alineados describe muy bien el comportamiento de la temporalidad en *R/T Poetry 4...* No estamos ante una temporalidad lineal, dramática, que avanza por sucesiones de causa-efecto, acción-reacción. Sino ante un tiempo que, como *el presente sonoro*, pues se encuentra estrechamente conectado a él, se estira y se acelera, se pone en bucle (del patio a la sala al sótano al patio), se sitúa al lado de las remisiones simbólicas, se abre y se ramifica en su puesta en resonancia.

En *R/T Poetry 4...* los oyentes viven la experiencia de un tiempo que suena y (re) suena, incluso en sus silencios. Este comportamiento del tiempo como “ola en una marea” se explica, por un lado, por el propio carácter sonoro de los acontecimientos en la obra. Pensemos en las resonancias que produce la voz de Malini Awasthi, las vocalizaciones y los cantos corales, los ruidos, la partitura del violín y los silencios dicentes. Por otro lado, debido al camino discontinuo de las remisiones simbólicas.

En el caso del acontecimiento sonoro, según Nancy, la escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento, pues *el tiempo sonoro* irrumpe, comporta un ataque y desaparece (en contraposición a la fijeza de la presencia o tiempo visual). Las vocalizaciones grupales en *R/T Poetry 4...* y las maneras en las que irrumpen y desaparecen en escena constituyen un ejemplo significativo del comportamiento y la escucha del *tiempo sonoro* en la pieza.

Por ello, volviendo a la metáfora de la ola en la marea de Nancy, en la obra el tiempo no avanza por una sucesión de acontecimientos, sino que se abre, se ramifica y se contrae a partir de la puesta en resonancia de los acontecimientos y de las remisiones simbólicas que estos generan. Un cuerpo cae en el piso mientras una ventana se cierra; una silla oscila en una mesa mientras un grupo avanza lentamente, cargando otra mesa; una jicotea camina pesadamente por una pendiente mientras tres niñas saltan y juegan entre unas varillas, una mujer lleva una sombrilla y la lluvia cae dentro de esta.

Esta cadena de remisiones, que viaja de “un signo a otro, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo y todo lo anterior de manera simultánea” (Nancy 21), constituye el espacio común entre el sentido y el sonido. Tanto el sentido como el sonido consisten en una remisión, “un extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, relacionan el cuerpo sonoro consigo y lo ponen fuera de sí” (Nancy 22).

Es de esta forma que Nancy concibe el carácter metéxico y no mimético del *tiempo sonoro*, contrariamente a lo visual. Lo metéxico del *tiempo sonoro* radica en su operar por contagio, por la participación de los receptores y los oyentes al interior de las remisiones simbólicas. Tiene una capacidad singular de afectar como penetración, insistencia, rebote, remisión de un elemento a otro, de un aquí a un allá, de un algo a la nada (Nancy 27).

La puesta en resonancia o las resonancias de estas remisiones simbólicas en *R/T Poetry 4...* producen una apertura del sentido que va más allá de la significación. *El tiempo sonoro* activa una lógica de la evocación, entendida como la llamada de un deseo o “un dejar desear” (Szendy, *Écoute* 78), hecho característico del tipo de escucha que la pieza instaura.

2.4- La escucha diletante

Para adentrarnos en el análisis de *la escucha diletante*, volvamos a la pregunta: ¿cómo exige ser escuchada *R/T Poetry 4...*? En el estudio del *presente y tiempo sonoros* de la pieza destacamos dos elementos que retomaremos como punto de partida para la definición de este tipo de escucha. El primero, el desarrollo de la percepción abierta que produce *el presente sonoro* en el

público y el segundo, el “dejar desear” que evoca el *tiempo sonoro* en los oyentes. Ambos elementos prefiguran el tipo de escucha y el lugar que *R/T Poetry 4...* le asigna al oyente.

Peter Szendy analiza los aportes y las limitaciones de las tipologías de la escucha definidas por Theodor W. Adorno y centradas en la escucha adecuada o inadecuada de una obra (musical). Para Adorno, el comportamiento absolutamente adecuado del “oyente experto” se encuentra en la escucha estructural. Este tipo de escucha se caracteriza por una actitud de fidelidad y una escucha total sometida a la ley estructural de la obra. Exige un disciplinamiento del oyente (silencio, atención, etc.) y opera como una escucha plena, que la propia obra contiene y no admite ningún vacío, distracción, flotación.

En contraposición a la escucha estructural, y como una especie de degeneración de esta, Adorno define la escucha del divertimento, diletante, distraída, flotante. Sin embargo, para Peter Szendy, en sus relecturas críticas de estas tipologías, *la escucha flotante, diletante* constituye una escucha activa. Pertenece además a una época anterior a la noción de obra de arte, noción intrínsecamente conectada con el desarrollo y la imposición de la escucha estructural.

L'écoute totale, totalement soumise à la loi structurelle de l'œuvre. Écouter de travers devient ici, sinon impossible, du moins impardonnable en droit. [...] On est en droit de se demander, à notre tour, si ladite écoute totale n'est pas précisément une forme de surdité de la part de l'auditeur. [...] La question qui nous aura accompagnés en filigrane étant toujours celle-ci: une certaine distraction n'est-elle pas une condition tout aussi nécessaire à une écoute active que l'attention totale, structurelle et fonctionnelle?
(Szendy, * coute* 146)

Para Szendy una *escucha flotante, diletante*, “abierta a los ruidos de la vida” (146) no diluye al oyente en su experiencia auditiva frente a la obra. Al contrario, la responsabilidad del oyente se sitúa en el acto de escucha de la obra como lo que está por venir, en contraposición al hecho de recibir la obra como algo dado para ser escuchado. Su referencia a lo “flotante” es un guiño a la escucha psicoanalítica freudiana y sus concepciones del sentido del discurso como una construcción conjunta entre el que habla y el que escucha.

En este sentido “la atención flotante” (Barthes 250) de la escucha psicoanalítica freudiana, también subrayada por Barthes, asume “un escuchar sin preocuparse si se va a relevar algo o no” (251). Según Barthes, en esa atención flotante que se presta a todas las cosas que oímos, sin dar

particular importancia a ningún elemento, la significación de las cosas que se oyen no se revela hasta más tarde.

Szendy reivindica *la escucha flotante, diletante* (del latín *dilettare*, deleitar) como una escucha activa, crítica, vagabunda y participativa. El filósofo también plantea cómo esta escucha potencia ese “dejar desear”: «Et l’œuvre n’est œuvre, c’est-à-dire épreuve ou expérience à faire, que lorsque, au-delà d’elle-même et de sa clôture, elle laisse à désirer» (Szendy, *Écoute* 170).

En lo adelante, preferiremos el término *escucha diletante* a flotante (aunque Szendy los utiliza indistintamente). En nuestro contexto profesional escénico lo diletante tiene, como en Adorno, una connotación negativa. Muchas de las prácticas del LEES y de los creadores asociados a ellas eran calificados como “diletantes”, debido a la incomprensión de sus gestos artísticos. Por ello, es interesante afirmar este tipo de *escucha diletante* y su carácter político.

El “dejar desear”, según Szendy, es un elemento clave en la experiencia de *la escucha diletante*. Lo vimos aparecer en *R/T Poetry 4...* como uno de los efectos del accionar del *tiempo sonoro* y está íntimamente conectado a la percepción abierta que *la presencia sonora* de la pieza desarrolla en los oyentes. Pues *la escucha diletante* no busca delimitar los sentidos de la pieza, sino que los deja proliferar. Como ejemplo de lo anterior, resultan sorprendentes las diversas lecturas y significaciones que los espectadores comparten en la conversación pública que se produce al finalizar la presentación.

Este “dejar desear” de *la escucha diletante* en Szendy se relaciona con el “dejar surgir” y el “dejar estar al otro” que Barthes asocia a un modo de escuchar pánico, presente en la tragedia ática, en particular en los partidarios de Dionisios (255). “El dejar desear” / “surgir”/“dejar estar al otro” rompe las prescripciones de una escucha correcta, unidireccional o limpia y asume la polisemia de los oyentes en el juego del deseo. En este sentido, Barthes también reflexiona sobre el silencio activo del oyente, del “escuchar como un modo de hablar” (249).

La escucha diletante implica las sensaciones, las memorias y los afectos del oyente y también ese espacio de reflexividad y contagio, “del escucharse escuchar”(Szendy, *Écouter* 167) que se produce en el propio público, entre oyentes. *R/T Poetry 4...* instauro este tipo de escucha porque en su dramaturgia lo sonoro no tiene un carácter referencial o de acompañamiento a las acciones

o a la narración. Lo sonoro se explora como acontecimiento en sí mismo. En la composición de *la presencia y el tiempo sonoros* hay un viaje que va de los sonidos a los sentidos. Este viaje activa las capacidades imaginativas del oyente, “los movimientos del espíritu”, retomando los presupuestos de Chevallier en su teatro del presentar, que se producen en los espectadores, en la sala (*Aportes y tiempos* 203).

Esta relación de después con la obra -es decir, la obra como lo que está por venir- que *la escucha diletante* instituye produce otro modo de percepción. El carácter político de esta escucha radica justo en esa responsabilidad que pone en el oyente, en el desarrollo de sus capacidades de respuesta. Como Szendy afirma, hay en *la escucha diletante* una postura contra la interpretación “auctoral” (entiéndase como el control de las significaciones de la obra por los autores e intérpretes), presente en la escucha estructural (Szendy, *Écoute* 40). En su lugar, *la escucha diletante* genera una movilidad, elasticidad, transformación en los oyentes.

La escucha que habla de Barthes y *el escucharse escuchar* de Szendy ejemplifican el tipo de actividad que la pieza asigna a sus oyentes. Ambas acciones se conectan con las conceptualizaciones de Chevallier en su teatro del presentar sobre la renuncia del artista al querer decir y al control de los sentimientos transmitidos.

R/T Poetry 4... en su trabajo con *el presente y el tiempo sonoros* produce en el oyente una capacidad de “aguzar el oído” hacia otra cosa que el sentido sensato (Nancy 17). En la puesta en resonancia o decocción de toda la materialidad acústica, gestual, corporal y espacial que Chevallier y los performers cubanos realizan en escena, el oyente no comprende inmediatamente, sino que despliega una percepción abierta que propicia el paso de un sentir, a un dar sentido, a la producción de pensamiento (Chevallier, *Fenomenología del presentar* 53).

En resumen, *las dramaturgias de la escucha* en *R/T Poetry 4...* se conforman a partir de dos principios constitutivos: *el presente y el tiempo sonoros*. Estrechamente relacionados entre sí, *el presente sonoro*, en sus movimientos de contracción, dilatación, saltos e inmersión, genera una puesta en resonancia de toda la materialidad escénica de la pieza (voces, sonoridades, gestos, espacios y objetos). Por su parte, *el tiempo sonoro*, “como ola de una marea”, no responde a una

linealidad, sino a un ensanchamiento espacio-temporal que los oyentes/espectadores experimentan en la pieza a manera de bucle (del patio a la sala al sótano al patio).

El trabajo con estos principios compositivos instaaura una escucha crítica, activa y participativa que hemos definido, siguiendo las conceptualizaciones de Szendy, como *escucha diletante*. Abierta “a los ruidos de la vida” y al deseo de los oyentes frente a la obra, su politicidad radica en la apertura de otros modos de percepción, “el dejar desear” y la responsabilidad de los oyentes en la producción de pensamiento y de la obra a venir.

III – Ellas tocaban batá a la luz de la luna. *Dramaturgias de la escucha: escucha vital, ritmo sonoro, imagen y presencia acústicas en Okana.Ritual afroRadiactivo*

Yo soy la fugitiva/soy la que abrió las puertas/de la casa-vivienda y ‘cogió el monte’.

(Herrera, *Elogio grande*)

Aquí no se grita ni arriba ni abajo, ni adentro ni afuera, sino gloria y fuerzas.(Hernández Suárez)

Es en el proceso de la construcción de lo común que se coopera en la insurgencia micropolítica, cuyos agentes se aproximan por la ‘vía de la resonancia intensiva’ que se da entre frecuencias de afectos (emociones vitales). (Rolnik 128)

El presente capítulo examina *las dramaturgias de la escucha* practicadas por la formación Osikán. Vivero de Creación y para ello analizaremos la obra escénica *Okana. Ritual afroRadiactivo*, dirigida por José Ramón Hernández Suárez. Esta obra fue la primera realizada por Osikán en la que se prioriza la escucha. Como contexto del análisis, se hablará primero de las dramaturgias en Osikán y sus desplazamientos en el tiempo. Por otra parte, y puesto que en *Okana* se da un cruce entre las ceremonias escénicas y las litúrgicas, se dedica un epígrafe a la presencia de elementos de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana en la pieza. Posteriormente, veremos cómo la dramaturgia de *Okana...* se compone a partir de tres conceptos claves conectados con la escucha: *las imágenes y las presencias acústicas*, por un lado, y *el ritmo sonoro*, por otro. Estos principios compositivos en *Okana...*, a diferencia del tipo de *escucha diletante* analizada en el capítulo anterior, instauran una *escucha vital*, concepto proveniente de la pensadora y psicoanalista brasileña Suely Rolnik que abordaremos en el apartado final.

3.1-Las dramaturgias en Osikán. Vivero de Creación

Fundado en La Habana en 2014 por el creador escénico santiaguero José Ramón Hernández Suárez, Osikán es un vivero de creación que se encuentra en la actualidad situado en Madrid, desde donde sostiene un diálogo con Cuba y las diásporas caribeñas, latinoamericanas y africanas presentes en España.

Su práctica escénica se caracteriza por un cruce entre artistas profesionales y no profesionales, especialistas (historiadores, abogados, arquitectos, etc.), activistas y diversas comunidades (inmigrantes, LGBTQIA+, afrodescendientes, rurales, religiosas, etc.). Entre sus líneas de acción se encuentra la creación de proyectos artísticos indisciplinados, curatoriales, de mediación e imaginación social en comunidades periféricas y marginalizadas.

Sus creaciones escénicas se dividen en obras y series teatrales. Entre las obras se destacan *Aleja a tus hijos del alcohol* (La Habana, 2012), puesta en escena del texto homónimo del novísimo dramaturgo Rogelio Orizondo sobre la enfermedad y el proceso de muerte del padre y de la utopía revolucionaria cubana y *Baquestritbois* (La Habana, 2016), una investigación antropológica, social y artística sobre la prostitución masculina gay en Cuba. La serie teatral *I love cities* explora las ciudades o comunidades a través de las vivencias de los inmigrantes que las habitan. Comenzada en 2015, Osikán ha estrenado hasta la fecha seis capítulos en New York, el central Australia, La Habana, Montreal, Berlín y Madrid. *Opira*, segunda serie comenzada en 2019 con *Okana...*, se inspira en los sistemas adivinatorios de las religiones afrocubanas.

Desde el estreno de su primera obra, *Aleja a tus hijos del alcohol*,⁷ hasta el estreno de *Okana...*, en las dramaturgias de Osikán se han ido produciendo diferentes transformaciones. Los actores y actrices profesionales se han ido reemplazado por músicos y bailarines, por actores y actrices no profesionales o “expertos de vidas”,⁸ con el propósito de explorar otro tipo (y calidad) de presencia escénica. Los cuerpos que hablan se han ido reemplazando por una disociación entre las presencias vivas y las voces (cuerpos silenciosos y voces en *off*). Los textos y la palabra

⁷ Aunque Osikán surge oficialmente como plataforma en 2014, la pieza *Aleja a tus hijos del alcohol*, estrenada en 2012, se considera el proyecto fundacional de Osikán, que en aquel momento se había nombrado proyecto ATHA.

⁸ En el teatro documental contemporáneo se nombran expertos de vidas a los actores y actrices no profesionales que cuentan en escena sus historias de vida o comparten sus saberes particulares.

dramáticos se han ido reemplazando por la palabra testimonial, íntima, poética, filosófica, ceremonial. La ritualidad ha ido ocupando un espacio de mayor visibilidad e intensidad y lo dialógico se ha comenzado a explorar desde el trabajo con la correspondencia como género (correspondencias históricas, de actualidad, personales, ficcionales). El universo escénico, sus objetos y materialidad, se ha ido transformando en una instalación escultórica autónoma que desplaza la comprensión dramática del espacio escénico. Las creaciones de Osikán están vinculadas al teatro documental contemporáneo en tanto exponen temas sociológicos que precisan una investigación previa. Algunos ejemplos de esto serían la obra *Baquestritbois* y la serie *I love cities* (2015-2019). La primera examina la cuestión de las masculinidades hegemónicas y disidentes y la segunda los procesos migratorios; ambos fenómenos sociales han sido sometidos a escrutinio intelectual y social en la historia reciente de Cuba.

En *Okana...*, este tipo de investigación continúa presente, pues la obra trabaja con historias de vida conectadas con el racismo en Cuba y voces del feminismo negro cubano e internacional. La pieza abre un espacio de denuncia, resistencia e ideación de imaginarios antirracistas. Sin embargo, con *Okana...* Osikán realiza un giro o apertura hacia *las dramaturgias de la escucha*. Y lo hace adentrándose en una zona en la que se cruzan las ceremonias de religiosidad afrocubana y las ceremonias escénicas de la pieza teatral.

3.2-Elementos de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana en *Okana...*

Okana... es la primera pieza de *Opira* (2019), serie escénica de Osikán inspirada en los dieciséis signos del oráculo del *Dilogún*. Este último es un sistema adivinatorio de dieciséis caracoles o caurís utilizado en la Santería cubana, también conocida como Regla de Osha/Ifá, forma cubana de la religión diaspórica de los yorubas, sincretizada con el catolicismo y con el espiritismo.

Según Hernández Suárez, la Santería cubana integra la Regla de Osha y la Regla de Ifá, la primera practicada por *iyalochas* y *babalochas*⁹ y la segunda por *babalaos*.¹⁰ La investigadora María José Mena Cañadas explica sobre la Regla de Osha/Ifá:

Tiene por objeto la búsqueda del equilibrio y la armonía de la persona en el transcurso de su vida que gira alrededor de poderes, pedidos, favores y castigos en permanente dependencia con los Orishas y los Eggú. Los Orishas son personificaciones de las fuerzas de la naturaleza que actúan como mediadores imprescindibles de los requerimientos humanos. Cada hombre o mujer es hijo de una deidad y eso lo dice Ifá. La práctica reposa en la adoración a los Orishas, los textos míticos, la realización de rituales y los oráculos de la adivinación. Su centro vital está representado por la posesión de espíritus, que actúan como instrumento de mediación entre la esfera espiritual y los hombres.(9)

Legado de las luchas de los cuerpos negros y esclavizados en Cuba desde el siglo XIX, la Santería, como práctica de resistencia antirracista, constituye uno de los ejes de exploración en *Opira*. En su doble condición de creador escénico y *babalocha*, Hernández Suárez inicia con esta serie escénica una investigación que viaja “del terreno religioso y del cuerpo filosófico del oráculo al escénico” (Hernández Suárez). En los cruces entre la liturgia religiosa y la escénica, Hernández Suárez sitúa un terreno común de exploración, “un aquí y un ahora” compartido por los gestos rituales y los performativos.

De esta manera *Opira*, y en particular *Okana...* (única pieza de la serie estrenada hasta la actualidad), propicia un giro hacia la escucha en las dramaturgias de Osikán. En la pieza, Hernández Suárez revisita una de las ceremonias más significativas para iniciados de la Santería: las honras de Egun. En la Regla de Osha/Ifá a los espíritus de los muertos se les llama *egungun* o *eggún* y se convierten en ancestros. Según la investigadora Alejandra González Correa, “el *eggún* orienta y guía la vida del devoto con sus consejos y prestaciones, y es el previsor de los problemas”(99).

⁹ Cargo jerárquico dentro de la Santería que designa al sacerdote, santero o padre del orisha que inicia a otros y otras en el culto de la Regla de Osha. En el caso de las mujeres sacerdotisas se les nombra *iyalochas*.

¹⁰ Es el mayor cargo jerárquico dentro de la Santería. Sacerdote del culto Ifá.

Las honras de Egun forman parte de las ceremonias funerarias de la Santería. Se celebran cuando muere un sacerdote o sacerdotisa de la Regla de Osha/Ifá y constituyen un

culto a los antepasados, una manera de rendir honor, homenaje, tributo al espíritu del difunto que se ha marchado hacia *Araorun* (el más allá). Se realizan a los tres meses de haber muerto el iniciado para que su espíritu tenga tranquilidad eterna y no moleste a los sobrevivientes en la tierra.(Valdés 14)

De esta ceremonia fúnebre, *Okana...* activa su universo sonoro como inspiración principal. Una materialidad acústica compuesta por los *oro*, cantos o rezos yorubas, los toques de tambor, el ritmo de los tambores *batá*, las campanas y el levantamiento de platos presentes en la ceremonia. Este último rito consiste en una procesión en la que los nueve ahijados¹¹ del sacerdote o la sacerdotisa caminan desde la mesa donde almorzaron hasta la tumba del difunto o difunta. Esta acción ritual la ejecutan levantando el mantel con todo el contenido que había encima de la mesa y rompen los platos en el camino y sobre la tumba del homenajeado.

Resulta válido señalar la preponderancia del sonido en esta acción ritual. El investigador Leonel Gámez Céspedes afirma que a través del sonido de los platos rotos se le indica al alma (o *iwir*) del difunto que debe ponerse en camino al *Orun* (el cielo) para ser juzgado por Olodumare¹² y cumplir con sus deberes como ancestro. El acto simbólico de romper los platos anuncia que algo se ha roto definitivamente (Céspedes 77). Para Hernández Suárez, ese gesto implica un momento de dolor y tristeza, pero también de salvación para el alma del difunto (Hernández Suárez).

Hernández Suárez trabaja además con los *oro* (cantos y rezos) que se dedican a Egun y Odúa durante la ceremonia. En el panteón yoruba, Odúa es el rey del inframundo, orisha asociado con la muerte pues maneja los secretos de los ancestros, los espíritus muertos y la propia muerte. Por ello, según nos afirma Hernández Suárez, el *oro* a Odúa cierra la ceremonia de honra a los muertos.

En *Okana...*, las ceremonias fúnebres y las honras a Egun constituyen materia de inspiración y transfiguración por la importancia que tiene el culto a los ancestros y a los muertos para los

¹¹ Un creyente de la Regla Ocha/Ifá con respecto a su padrino o madrina de santo.

¹² Dios omnipotente y ser supremo en el panteón yoruba.

santeros. Hay una frase muy popular que la mayoría de los practicantes dicen y que confirma lo anterior: "los muertos van antes que los santos". Sin embargo, Hernández Suárez plantea que no le interesa una traducción lineal de lo ceremonial en la escena (Hernández Suárez).

Otros de los elementos claves de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería presentes en *Okana...* son los tambores *batá* y la ritmicidad de sus toques. El culto religioso de la Santería se produce alrededor de la danza y los cantos. Cada orisha tiene un ritmo asociado y es a través del toque de tambor que se le invoca. Por ello, los tambores *batá* son instrumentos sagrados, presentes en las ceremonias funerarias y en otros tipos de ceremonias (de iniciación, ofrendas, paso, consagración, etc.). Los tambores son sagrados y como tal tienen nombres: *lyá*, tambor grande; *Itótele*, tambor mediano y *Okónkolo*, tambor chico. En este sentido, una de las operaciones de mayor peso político en *Okana...* se produce en el gesto performativo de mujeres tocando tambores *batá*, "pues tanto la religión como la tradición limitan el vínculo de estos tambores con las mujeres, a las cuales solo les está permitido demostrarles su respeto mediante el saludo y el baile" (Eli Rodríguez).

En la Regla de Osha/Ifá, la mujer iniciada tiene un grupo de limitaciones y prohibiciones en la jerarquía y práctica religiosas. Esta condición discriminatoria de la mujer está asociada a la menstruación, que es interpretada como un estado de impureza. Como en otros imaginarios religiosos, diversas leyendas o mitos yorubas explican cómo la curiosidad o la desobediencia de las mujeres fue castigada con la menstruación. Debido a ello las mujeres no pueden tocar tambores *batá* de fundamento, consagrados a la deidad *Aña*, no pueden ser *babalao* en el culto a Ifá, no pueden sacrificar animales de cuatro patas y generalmente tienen también prohibido realizar algunos rituales durante el periodo menstrual en la Regla de Osha, ya que no pueden tocar objetos sagrados (Rubiera Castillo, segunda parte).

En *Okana...*, con este gesto transgresivo de mujeres tocando tambores *batá*, Hernández Suárez hace visible su deseo de homenajear a las ancestras. Mujeres santeras y practicantes, fundadoras de la Santería en Cuba, quienes transmitieron sus saberes a los hombres desde el siglo XIX y luego quedaron subordinadas en las jerarquías de las prácticas rituales. La historiadora afrocubana Daisy Rubiera Castillo, en sus investigaciones de la Santería con un enfoque de género, reivindica

el legado de mujeres practicantes de la Regla Ocha/Ifá durante la segunda mitad del siglo XIX y en los inicios del XX (Ña Matilde Zayas, Ma Monserrate González, Oní Chango, Fermina Gómez, Ña Belén González, Timotea “Latuán” Albear, etc.). Rubiera Castillo, como parte de sus críticas al machismo hegemónico presente en algunos relatos mitológicos de la transmisión oral y en las limitaciones impuestas a las mujeres iniciadas, señala:

deconstruir pataquies, mitos, historias, leyendas, permitirá desenmascarar la realidad: tradición, tabúes (considerando que detrás de cada uno hay un secreto), e interpretación de los odu, nos permitirá entender el por qué del conservadurismo, etnocentrismo y la misoginia de aquellos que se oponen a la consagración en Ifá de las mujeres. (Rubiera Castillo, segunda parte)

Okana... realiza esta deconstrucción desde el toque femenino de los tambores *batá*. Por ello, otra noción fundamental en la cosmovisión de la Santería cubana que la pieza trabaja es el ritmo. Para los santeros, cada persona nace con un ritmo específico, espiritual. Los sacrificios son entendidos como maneras de restaurar un ritmo interrumpido, pues la sangre del animal ofrecida a algún orisha o ancestro está ligada directamente al ritmo en el cuerpo del animal.

El ritmo constituye otro de los elementos de conexión entre la liturgia religiosa afrocubana y la ceremonia escénica en *Okana...* En los rituales y fiestas religiosas de la Regla de Osha/Ifá se canta y se baila en honor a los orishas y los ancestros. Los tambores *batá* y otros instrumentos de percusión y cuerda son esenciales y marcan el ritmo, sin el cual las ceremonias no podrían producirse. Por ello, el bembé, también conocido como toque de Santos, es otro material de inspiración y uno de los ritmos sonoros que estructura la experiencia en *Okana...*

Además de estos elementos conectados con la escucha en la ritualidad yoruba, en *Okana...* aparecen otras operaciones y materialidades relacionadas al universo visual y objetual. Por ejemplo, el escenario de la pieza y la pantalla en la pared del fondo se encuentran cubiertos de esteras. Elemento fundamental y ritual de la religión yoruba las esteras, como “suelo del trono de los orishas, establecen una conexión entre la casa (del religioso) y la tierra” (Hernández Suárez).

En el análisis de *las dramaturgias de la escucha* en *Okana...* también aparecen otros elementos de la cosmovisión y la ritualidad yoruba que, aunque no se muestran de modo directo o

referencial, forman parte esencial de las operaciones simbólicas y las transfiguraciones escénica que Hernández Suárez realiza. Nos referimos al altar, el *ashe* y el monte.

En la Santería, los altares son los santuarios para los orishas. Se encuentran generalmente en el cuarto donde se celebran las ceremonias (*igbodu*) y en las casas de los practicantes. En los mismos, se colocan objetos sagrados conectados con los diferentes orishas y ofrendas como comidas y flores. El *ashe*, por su parte, es para los santeros la energía vital, la cual conciben como la verdadera naturaleza de las cosas. Según Mena Cañadas, el concepto de *ashe* para los yorubas significa “lo bueno que viene de Olofi. Es el saludo más común entre los creyentes, equiparable a buena suerte”(172).

El monte, por último, es una entidad física, natural y sagrada en la cosmovisión yoruba. Por un lado, constituye el hábitat de plantas, árboles y animales que se encuentran completamente interconectados con la medicina tradicional y las prácticas rituales de la Santería. Por otro, es la casa donde nacen y viven muchos espíritus y orishas, escenario mágico-religioso de parte significativa de la mitología yoruba. La antropóloga cubana Lydia Cabrera apunta que para los religiosos afrocubanos “el monte equivale a tierra en el concepto de madre universal, fuente de vida” (19). Además, históricamente, en Cuba y en el Caribe, ha sido también habitado como un espacio de cimarronaje y emancipación en las luchas contra la economía colonial esclavista y el régimen de plantaciones.

En resumen, los elementos de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana están presentes en *las imágenes y presencias acústicas y el ritmo sonoro* que analizaremos a continuación en *Okana...* Todo ello, propicia un giro hacia la escucha en las dramaturgias de Osikán. Además, el concepto de *ashe* de la Santería se encuentra profundamente relacionado con el concepto de *escucha vital*, el cual abordaremos como el tipo de escucha que la obra instaura.

3.3- Análisis de *la imagen y presencia acústicas y del ritmo sonoro en las dramaturgias de la escucha*

En sus estudios sobre los teatros sonoros en la contemporaneidad, el académico italiano Enrico Pitozzi define el concepto de *imagen acústica* como uno de los elementos característicos de estas poéticas sonoras. Para Pitozzi, *la imagen acústica* se sitúa

(...) en relation avec le régime optique de l'image. Ce régime s'organise sur deux stratégies principales. Sur un plan, le son met en tension l'image en orientant sa perception. En d'autres termes, le son contribue de plus en plus à définir l'atmosphère de la scène, ses tensions, sur lesquelles s'appuie le visuel qui en est le contrepoint. Sur l'autre plan, au contraire, le son est conçu comme indépendant de l'image. Son et image voyagent sur deux couches séparées. Cela invite à penser les catégories d'un matériau acoustique et d'un matériau visuel qui se superposent dans la perception unitaire du spectateur.(225)

Desde el punto de vista dramaturgico, esta tensión entre el ver y el oír que produce *la imagen acústica* constituye uno de los elementos fundamentales para entender las operaciones del tipo de escucha que construye *Okana...* *La imagen acústica* subvierte las relaciones habituales entre imagen y sonido que se producen en la escena dramática tradicional, en la que el sonido (también la música) se subordina a la imagen.

En *Okana...*, el material acústico (los cantos, la música, los gritos, los toques de tambores *batá*, los otros instrumentos de cuerda y de percusión, los ruidos grabados- de recogida y roturas de platos-, las voces en *off*, etc.) crea la atmósfera y las tensiones del universo escénico. De hecho, la pieza comienza con dos minutos de inmersión de los oyentes en la oscuridad mientras escuchan una trama sonora que mezcla el toque de tambores con los ruidos del levantamiento de platos. El primer contacto con la pieza viene entonces desde la escucha de esta sonoridad que va introduciendo, gradualmente, el universo visual. Este "estado de ánimo musical" (Nietzsche 32) que sienten los oyentes en el *opening* de *Okana...*, del que luego se desprenderán las imágenes, ejemplifica la preminencia del material acústico sobre el visual en el proceso de creación de la pieza.

Como ya hemos explicado, en *Okana...* Hernández Suárez trabaja con el imaginario y las prácticas rituales de la Santería. De sus conocimientos como *babalocha*, el universo sonoro de las honras a

Egun constituye la materia acústica principal que se activa. Una de las operaciones que atraviesa la pieza es “cómo incorporar ese universo sonoro, que viene de una práctica religiosa, de una experiencia espiritual, pero también de un espacio de memoria (personal y colectiva), al ámbito escénico” (Hernández Suárez). En este sentido, Hernández Suárez potencia la fuerza telúrica del sonido en *la imagen acústica*. En los primeros minutos de la pieza se produce un paso de lo inteligible a lo sensible (Pitozzi 229). El creador escénico lo ejecuta a partir de un trabajo con el sonido y su potencia para capturar fuerzas, darles forma, hacerlas audibles. Es de esta manera que entra, lentamente, desde los oídos de los oyentes a sus miradas, la primera *imagen acústica* que irá mutando en el tiempo escénico: el monte de micrófonos y fibras vegetales.

El escenario aparece cubierto de esteras. Estas no solo cubren la totalidad del piso, sino la pantalla en la que se proyectan materiales audiovisuales y textos. Sobre las esteras aparecen veintiocho pies de micrófonos organizados en cinco columnas a lo largo y ancho del espacio escénico.

Esta instalación o imagen de pies de micrófonos sobre esteras se activa a través del material sonoro y vocal (cantos, gritos y voces en *off*). Esta activación, reforzada por una luz verde, funciona de manera contrapuntística para producir *la imagen acústica* del monte. La primera voz en *off* que aparece en *Okana...*, como parte de un sueño, describe “un cielo tranquilo y muy lleno de estrellas”, “leguas de arena y pinares” y “tres niñas con cabezas de cerdo que salían de la tierra y regresaban a casa, allá en lo hondo del *monte*, entre los pinos”(Hernández González y Hernández Suárez 1).

De esta manera, el monte como *imagen acústica* se va animando. Los pies de micrófonos, con los que las performeras interactúan (abriéndolos, cerrándolos, cambiándolos de posición, dejándolos caer) se transforman en los árboles, las ramas, las hojas, la ceiba, los curujeyes. “Soy la que abrió las puertas de la casa-vivienda y *cogió el monte*”, dice otra voz en *off*. La sonoridad, la música, las voces en *off* y el cuerpo de las performeras producen los movimientos de esta imagen/monte. Un pie de micrófono suspendido se mueve, como follaje. Del “cielo tranquilo y muy lleno de estrellas”(Hernández González y Hernández Suárez) de la escena desciende un violín. La performera y músico Sahivel Fuentes, en un solo de violín, acciona el despertar del monte. Este se va impregnando de una especie de animismo generado por la sonoridad y la música. Como

plantea Pitozzi, es el material sonoro el que sugiere *la imagen acústica*. En *Okana...* no son las cosas las que producen el sonido, sino más bien el sonido el que produce las cosas (acciones, movimientos, imágenes, narrativas).

Además, en el monte se cruzan dos dimensiones: la espiritual y la política. El monte es tanto espacio ceremonial conectado con la mitología afrocubana (la ceiba, el curujey, la tierra, etc.), como espacio curativo (“bebo el agua de los curujeyes”) o protector:

Tesoro de mi vida, ¿ves esa ceiba grande, la que da sombra a la casa de las gallinas?
Pues esa soy yo, con tantos ojos como tiene hojas ella, y con tantos brazos, para abrazarte, como ella tiene ramas. Y todo lo que hagas, y lo que pienses, lo veré yo, como lo ve la ceiba.(Hernández González y Hernández Suárez 1)

La imagen acústica del monte también se despliega como espacio de cimarronaje, de resistencia, como palenque de las fugitivas. “Somos negras, asmáticas y rabiosas y vienen otras cimarronas en camino, ya escucho sus voces... ‘rotundamente negras, rotundamente libres, rotundamente hermosas’” (Hernández González y Hernández Suárez). Espacio sagrado de ensoñación y de libertad, el monte se erige en oposición a la isla -“Sara, Angela y yo nos vamos juntas a la isla de la isla” (Hernández González y Hernández Suárez)- y a la Granja La Libertad, laboratorios de experimentación del hombre nuevo que aparecen en las imágenes proyectadas del cine de Sara Gómez.¹³

Uno de los caminos que Hernández Suárez explora en el signo religioso *okana* está relacionado con “la revolución, la predicción de la revolución feminista, el reconocimiento de las ancestras inspiradoras” (Hernández Suárez). La pieza parte de un reposicionamiento del ser religioso de la mujer, del “cuerpo femenino como cuerpo poderoso” (Hernández Suárez). En este sentido, como mencionábamos anteriormente, el hecho de que las performeras toquen tambores *batá* en la pieza constituye uno de los gestos de mayor transgresión religiosa y política.

Las performeras de *Okana...* aprendieron a tocar estos tambores como parte del proceso de investigación-creación. Algunas de ellas, músicos de formación y pertenecientes al proyecto

¹³ La Granja La Libertad era un campamento de trabajo forzado para jóvenes que habían extraviado el camino del “hombre nuevo”. Ubicada en la Isla de la juventud, es uno de los escenarios en los que Sara Gómez filma, en 1968, su documental *En la otra isla*.

Souvenir,¹⁴ tocaban otros instrumentos de cuerda y percusión. En *Okana...*, tres de las cuatro performeras tocan tambores batá. El toque de estos tambores orienta la percepción del monte y constituye el agente de metamorfosis hacia la segunda *imagen acústica*: el altar escénico. La *dramaturgia de la escucha* en *Okana...* se sitúa precisamente en este eje: la conversión de una *imagen acústica* (el monte de micrófonos y fibras vegetales) en otra (el altar escénico).

Enrico Pitozzi, en sus definiciones de *la imagen acústica*, apunta cómo la música deviene imagen:

La musique est conçue comme une force exogène qui se pose au-delà du contrôle du dramaturge. C'est un courant qui organise et convoque, à chaque fois, le régime visuel. [...] Le son se présente comme une chose objective, apodictique, toujours ontologique. Il se manifeste. [...] Le pouvoir indiciel du son, sa puissance révélatrice de ce que le corps connaît déjà, mais que la conscience n'a pas encore reconnu. (Pitozzi 242-43)

Los toques de tambores batá convocan la presencia viva (humana, animal), las fuerzas naturales y el universo suprasensible del monte acústico. Las performeras aparecen de manera paulatina en el escenario, cada una portando uno de estos tambores: la bailarina Geischar González introduce el tambor grande, *Iyá*; la músico Celia B. Pérez, el tambor mediado, *Itótele*, y la músico Lilliam Chacón el tambor chico, *Okónkolo*. Cada tambor se manifiesta con un ritmo particular que va produciendo una partitura corporal e imágenes singulares en el espacio. A modo de conversación, pues los tambores *batá* en la cosmovisión yoruba hablan el lenguaje de los humanos y los dioses, de llaves y ritmos simples, las performeras van emitiendo seis sonidos diferentes en escena, tocados de manera simultánea, lo cual genera polirritmia.

La estructura dramática de *Okana...* se erige en la conversión de *la imagen acústica* del monte en altar. A las percussionistas se une una más, Sahivel Fuentes, para realizar el *oro* a Odúa. Este primer momento coral de la pieza u *oro* contiene la escena de la revelación del monte. De ahí en adelante *la imagen acústica* del monte se transformará, lentamente, con la agencia del material sonoro y a ritmo de tambores *batá*, en el altar escénico, el cual se manifiesta en el segundo momento coral de la pieza, el *oro* a Egun.

¹⁴ Souvenir es una banda dedicada principalmente a la reinterpretación de la canción cubana contemporánea, integrada en su mayoría por mujeres afrocubanas.

De esta forma, podríamos afirmar que otra clave dramática de *Okana...* se sitúa en esa transición del oro dedicado *Odúa* al oro para Egun. Justo en ese viaje cíclico de un oro a otro, la escena va cambiando los sentidos (a golpe de sonidos): de la oscuridad a la luz, de la sonoridad al silencio, de la vida a la muerte, del mundo de lo(s) vivo(s) al de los espíritus, ancestros, de la tierra al cielo, de la palabra dicha y escuchada a la palabra proyectada y leída. En esta conversión del monte de micrófonos y fibras vegetales en altar escénico, Hernández Suárez recrea artísticamente una de las paradojas del signo religioso *okana*, “el principio y el fin”, “por uno empieza y por uno termina”(Hernández Suárez).

Si en la imagen acústica del monte la tensión entre el ver y el oír aparece entre el mundo sonoro (voces en *off*, ruidos, cantos, toques, música, el oro a *Odúa*) y la instalación escénica (los pies de micrófonos y los cuerpos de las performeras), en el altar surge una nueva materialidad que entra en relación con el universo sonoro: las imágenes del cine de Sara Gómez (1942-1974).

Primera mujer en dirigir un largometraje de ficción en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), Sara Gómez es una de las voces más significativas del cine cubano de las dos primeras décadas de la Revolución. Su obra documental y su único filme de ficción, *De cierta manera* (1974), son exponentes de un cine político que pone en primer plano las tensiones y las complejidades del proceso de transformación social que implicó la construcción del socialismo en Cuba (Martínez-Echazábal y Martiatu 243). Como cineasta afrocubana, Sara Gómez puso particular énfasis en abordar cuestiones como el papel de las mujeres en este proceso, la escucha de sus sentires y contradicciones, por un lado y, por otro, en los sectores marginalizados, racializados y sus incompatibilidades con el modelo ideológico del hombre nuevo (Álvarez Ramírez, tercera parte).

En *Okana...*, las imágenes del cine de Sara Gómez se proyectan sobre una pantalla de esteras. Su legado cinematográfico, poco exhibido o prácticamente desconocido en su tiempo, en el que los hombres realizadores¹⁵ eran las figuras más visibles de la vanguardia revolucionaria, constituye la materia visual principal del altar escénico. Fallecida de manera prematura, con apenas 31 años

¹⁵ Me refiero a realizadores como Tomás Gutiérrez Alea/Titón (1928-1996), Humberto Solás (1941-2008), Julio García Espinosa (1926-2016), Santiago Álvarez (1919-1998) entre otros.

debido a un ataque de asma, Sara Gómez es una de las ancestras, de las mujeres y artistas afrocubanas, a las que *Okana...* rinde tributo en su ceremonia escénica.

Querido Dios, Sara y yo estamos juntas hoy en estas honras fúnebres. Meto mi mano en el hoyo y saco su cámara, soplo en su boca todo el aire que falta en mis pulmones y aprendemos juntas a respirar (*un respiro profundo*), respiro a través de sus imágenes y de su mirada. Su cine como un ataque de asma y mi música como un ataque de rabia. (Hernández González y Hernández Suárez 3)

Cine y música se combinan en el altar escénico a partir de una operación que convoca voces, testimonios y paisajes presentes en el cine documental de la realizadora cubana. En este sentido, los testimonios del joven teatrista, las jóvenes mujeres revolucionarias, el cantante lírico afrocubano se superponen con imágenes del trabajo agrícola, del trabajo obrero, de manos que trabajan, de barrios marginalizados, de viejas estructuras arquitectónicas que se destruyen, de fábricas, campamentos juveniles, de jóvenes milicianos marchando, de jóvenes que bailan y cantan.

De la obra documental de Sara Gómez, Hernández Suárez instala en el altar tres testimonios e imágenes pertenecientes a su trilogía sobre la Isla de la Juventud: *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del Tesoro* (1969). Del primer documental, en el que Gómez lleva su cámara al campamento de trabajo juvenil “Granja La Libertad”, el primer testimonio que proyecta *Okana...* es el de un teatrista, apodado el “Eléctrico”. El joven se cuestiona por qué es el trabajo agrícola y no la cultura, el arte, el teatro, la base fundamental en la transformación de la mentalidad, en la subjetividad emergente del hombre nuevo. Además, plantea la potencia humana y creativa del teatro para los jóvenes y la importancia de construir “la mentalidad de teatro”(Sara Gómez 00:06:10-12). Señala cómo en el campamento La Libertad el trabajo agrícola se pone al centro y el trabajo cultural tiene que hacerse como recreación, en los tiempos libres, o pensarse mientras se siembra en el surco, se enlazan vacas..., como si el trabajo intelectual y artístico no fuera considerado un tipo de trabajo productivo y transformador.

El segundo testimonio es el de una joven revolucionaria y responsable del campamento que habla de la participación de las mujeres en las actividades agrícolas y en el proceso de transformación social. Destaca las libertades y la autonomía de la mujer, incluso en el plano sexual, permitidas en

el campamento, producto de la nueva moral socialista. Pone el ejemplo de jóvenes que han quedado embarazadas en el campamento sin estar casadas y expresa su convicción de que sus hijos garantizarán el futuro del comunismo.

El tercer y último testimonio que aparece en el altar es el del joven cantante lírico. Nos cuenta de su formación en la Escuela Nacional de Arte y de su experiencia profesional como tenor en el teatro musical. El joven, en una íntima conversación con Sara, le confiesa que tuvo que renunciar a su carrera como cantante lírico debido al racismo. Era el único negro del grupo y las compañeras no querían compartir rol con él. Había la apreciación generalizada en la compañía de que era “antiestético” un cantante negro interpretando un rol protagónico y escenas amorosas en la ópera. Por ello, el joven tuvo que empezar a cantar en el cabaré Tropicana¹⁶ y en actos revolucionarios. Aunque el cantante le expresa a Sara su confianza en la Revolución para la superación de estos problemas, al final de la conversación le comparte una pregunta-duda-angustia que lo acompaña desde entonces: “¿Algún día podré representar *La traviata*?”(Sara Gómez 00:14:25-38)

Estos tres testimonios de la juventud cubana de los años sesenta que se colocan en el altar escénico complejizan, ya desde el temprano cine crítico de Sara Gómez, el paradigma homogeneizador del hombre (blanco) nuevo. Como afirma el historiador Juan Felipe Benemelis, “en la nueva ética revolucionaria que construía el socialismo, el ‘hombre nuevo’ no podía abrazar la fe de los orishas africanos y, por supuesto, debía alejarse de la herencia africana”(Abreu). Estos testimonios del cine de Sara Gómez muestran el entusiasmo y la fe revolucionarios junto a profundas contradicciones atravesadas por cuestiones genéricas, raciales, sensibles. En el altar escénico estas presencias harán eco con la mirada y la experiencia de otra juventud cubana, situada en el presente del siglo XXI. Desde la actualidad, otra juventud resuena con estas voces y cuestiona la dimensión patriarcal y el racismo que la Revolución no solo no logró eliminar (como suponía el discurso de Fidel Castro, refiriéndose al racismo como un fenómeno del pasado en la

¹⁶ Tropicana es un famoso cabaré cubano conocido como “un paraíso bajo las estrellas” porque fue construido al aire libre y en una zona boscosa del municipio de Marianao.

Segunda Declaración de la Habana, en 1962), sino que además potenció en muchas de sus instituciones, prácticas y dinámicas de poder.

Cuando abrieron la pequeña y mediana propiedad privada en Cuba, un cartel en la calle de L y 19 buscaba ‘mulatas jóvenes y agraciadas’ para meseras de un negocio particular. Sara, Angela y yo nos vamos juntas a la isla de la isla. Regresamos a la Granja La Libertad donde se ensayó el experimento político y performativo del hombre nuevo y nos detenemos justo ahí, ante los rostros, los cuerpos y el paisaje donde Sara puso su cámara aquella vez.(Hernández González y Hernández Suárez 3)

Mientras en el altar escénico aparecen estos rostros y cuerpos, *Okana...* imagina un encuentro de tiempos, una conversación entre Sara Gómez, Angela Davis y el yo poético que habla en las voces en *off* y los textos proyectados. Esta conversación deviene también un viaje ficticio, cuarenta años después, “a la isla de la isla”, a la Granja La Libertad.

En el altar, además de estos testimonios portadores de una tensión entre las subjetividades de la juventud de los años sesenta y el modelo ideológico del hombre nuevo, aparecen los paisajes captados por el lente de Sara Gómez. Estos paisajes e imágenes, tomados de la trilogía de la *Isla de La Juventud* y de otros documentales, pero en particular, de su único filme, *De cierta manera*, acentúan la demolición de viejas estructuras arquitectónicas. Vemos la demolición del presidio político en la Isla de la Juventud, del viejo barrio de las Yaguas para la reconstrucción del barrio obrero Miraflores. También aparecen imágenes de ceremonias de la religiosidad afrocubana (Santería, Palo monte, la sociedad secreta *Abakuá*), imágenes festivas del carnaval, de bailes y toques de música, de barrios marginalizados habitados por personas afrocubanas, con sus rostros en primeros planos, siempre mirando a la cámara.

Otro de los aspectos presentes en la obra de Sara Gómez que explica la instalación iconográfica de su cine en el altar escénico de *Okana...* es la tensión entre la espiritualidad y religión afrocubanas y la moral revolucionaria (marcada oficialmente por el materialismo dialéctico y el ateísmo científico). En su cine, hay una postura feminista que deconstruye lógicas patriarcales tanto en las prácticas e imaginarios religiosos afrocubanos como en los de la nueva moral y sociedad socialista, haciendo agudos señalamientos al machismo en ambos ámbitos (Martínez-Echazábal y Martiatu 248-49). Su cine es también exponente de una conciencia racial que reconoce la rica influencia de las religiones afrocubanas en la cultura e identidad cubana, en

particular en la música, que ocupó un lugar significativo en su cinematografía. Sin embargo, *Okana...* expone cómo la religiosidad afrocubana ha sido estigmatizada, percibida como atraso, perseguida, criminalizada o marginalizada desde los tiempos coloniales hasta los revolucionarios.

En el alter escénico de la pieza, la propia iconografía del cine de Sara Gómez va entrecruzando lo político (la emancipación, la libertad, los feminismos negros) y la espiritualidad afrocubana. De esta manera, llegamos a la última pregunta que el yo poético lanza a Angela Davis y a Sara Gómez en su diálogo imaginario: “¿dónde radica la fuerza política de nuestra espiritualidad?” (Hernández González y Hernández Suárez 3).

Esta pregunta, a modo de cierre de la pieza, que aparece proyectada sobre la pantalla de estera y ocupa el espacio dedicado al cine de Gómez en el altar, es un recurso expresivo común en las dramaturgias de Osikán y en la obra documental de la propia realizadora. La pregunta sobre la que se ha ido erigiendo la pieza aparece reformulada a modo de coda, abierta y direccionada al oyente.

Si en *la imagen acústica* del monte, el material sonoro creaba la aparición, la atmósfera y los movimientos del material visual, en el altar escénico, la relación se producirá a partir del silencio, del *ritmo sonoro* y de la relación corporal con las imágenes. Así como sucede con el monte, el altar como *imagen acústica* se va construyendo gradualmente, en los tiempos de la metamorfosis del monte en altar. Es válido señalar cómo *Okana...*, en ese movimiento que genera de la resistencia y el cimarronaje a la espiritualidad y la liturgia afrocubana, no acude a los imaginarios de la plantación (espacios de la opresión) ni al solar o al barrio marginalizado. Rehuyendo de estos espacios a los que se reduce la religiosidad afrocubana, *Okana...* apuesta por la recreación poética del monte y la conformación del altar (el cual remite además a la casa-templo).

En este sentido, el primer material visual del altar, imágenes mudas proyectadas sobre la pantalla de estera, entra a ritmo de tambores *batá* en el *oro* a Odúa que, como dijimos anteriormente, constituye el momento de máxima manifestación del monte. A partir de entonces, los testimonios del teatrista y de las mujeres del campamento se proyectarán de manera dilatada en el devenir altar, en secuencias de silencios del universo sonoro y de oscuridad del mundo escénico. Es justo con la aparición del tercer testimonio, que el mundo sonoro, audiovisual y escénico se

yuxtaponen. El testimonio del cantante lírico contiene además la imagen y la voz de Sara, que se incluye en el plano cinematográfico de la conversación y acompaña al protagonista.

Esta yuxtaposición de la música interpretada en vivo, la conversación del joven cantante, Sara Gómez proyectada en esteras y la acción performática de Geischar González produce una escena cargada, explosiva, *afroRadiactiva...* y portadora de la fase final de la metamorfosis: la aparición del altar. En esta escena, sonido e imagen son concebidos de manera independiente. La música ejecutada en vivo (chelo, pianola, bajo) marca un ritmo repetitivo y frenético, una interpretación de un bembé con instrumentos de cámara. Las imágenes de Sara Gómez, su conversación con el cantante lírico y la partitura gestual de Geischar González, su interacción con los pies de micrófonos, irrumpen en un tiempo lento. Estamos ante un plano fijo en las imágenes audiovisuales y una gestualidad prácticamente escultórica en la acción escénica. La performer comienza a dismantelar el monte, a romper la estructura geométrica de las columnas. Los pies de micrófonos se pliegan, pierden sus posturas erguidas, se tuercen... en una partitura de movimientos que la performer construye en el espacio y luego encarna en su cuerpo.

Este viaje paralelo de la sonoridad y lo visual en la revelación del altar escénico alcanza su punto climático cuando la imagen proyectada se detiene, el rostro del cantante lírico se queda de manera fija mirando hacia los oyentes y la performer, de espalda al público, comparte con este la direccionalidad de la mirada, dirigida hacia el altar. Rodeado de un círculo de pies de micrófonos (es interesante cómo la forma geométrica de la línea del monte será sustituida por el círculo en el altar), el cuerpo de la performer pasará de un estado de inmovilidad a un dejarse tocar por la sonoridad. A través de un movimiento vibratorio que asciende de manera intensa de los pies a la espalda, emerge una “sonografía del cuerpo” que, según Pitozzi, “demuestra la experiencia instantánea que produce la música, que pertenece al registro de la primera emoción” (250).

A partir de este instante de trance escénico, otros elementos de la materia escénica (ramo de flores, cien velas, candelabros y jarrón con moldes de *Elegguá*¹⁷) que se habían ido activando en la periferia del monte, ocuparán, de forma circular, el centro del escenario, junto a los tambores

¹⁷ *Orisha* mayor. Dios del destino y el camino. Entre todos los *Orishas* es el primero en recibir reverencia y ofrenda.

batá. Iluminado desde la luz de las velas y las imágenes del cine de Sara que muestran ceremonias de religiones afrocubanas, el altar irradia todo el universo escénico. Una voz en *off* se instala también en el espacio, justo antes del segundo y final momento coral, el *oro* a Egun:

querido Dios, vivimos una aguda crisis política que no es menos aguda que la económica; pero completa el triste panorama otra más aguda aún: entre nosotros está en crisis la fe. Para mí, Dios, tú eres luz y eres ella detrás de su cámara creyendo y cuestionado la utopía. (Hernández González y Hernández Suárez 3)

Uno de los momentos más conmovedores de *Okana...*, cruce de la liturgia religiosa y el universo ficcional, es el toque de violín ofrendado a Sara en el altar escénico. Ante las imágenes de su primero y último filme de ficción, *De cierta manera*, que la realizadora no pudo terminar por su muerte prematura (su película encarna, como el signo de *okana*, “el principio y fin”), la performerah Sahivel Fuentes ofrece un solo de violín. El cuerpo de la performerah y la melodía nostálgica del violín se fusionan con las imágenes de la película de Gómez, como un acto de homenaje, de agradecimiento y de celebración de lo que significan su cine y su obra, política, artística y espiritualmente, para las nuevas generaciones en Cuba.

Como hemos venido argumentando, *la imagen acústica* (el monte de micrófonos y el altar escénico), concepto clave en la *dramaturgia de la escucha* en *Okana...*, se encuentra completamente interconectada, mediante el uso de las voces en *off*, al segundo concepto fundamental que profundizaremos a continuación: *las presencias acústicas*. En sus análisis de los teatros sonoros, Enrico Pitozzi, define *las presencias acústicas* como:

une tactique pour marquer à feu la partie indicible du monde et en exprimer l'irréductible polyphonie. En d'autres termes, la voix n'est pas là pour s'identifier avec un sujet, mais plutôt pour donner forme à toutes une série de potentialités sonores jusque-là inexplorées. La voix, grâce au microphone, se fait atopique. Elle ne coïncide pas exactement avec le corps, elle est spatialisée. Des voix sans corps. Avant tout, il s'agit bien d'une invitation aux spectateurs à entrer dans un monde fascinant, une invitation à voir et à entendre de façon différente. (239)

En *Okana...*, el material vocal aparece de dos maneras. Por un lado, hay un trabajo con “*la physis de la voz*”(Lehmann 268) que se expresa en los cantos yorubas corales de las cuatro performerahs, en los *oro* a Odúa y Egun, en los gritos de la performerah Lilliam Chacón mientras recorre de manera circular el monte de micrófono, en los jadeos, en el tarareo de Celia B. Pérez en la pianola.

Por otra parte, se trabaja con “la voz electrónica” (Lehmann 268), con voces en *off* que aparecen de manera gradual en el transcurso de la pieza. Estas voces en *off* o “voces sin sujeto” (Pitozzi 238) no están enmarcadas en la corporalidad escénica de las performeras, sino que se manifiestan como presencias acústicas a través de una espacialización del material vocal.

Como advierte Hans Thies-Lehmann en sus estudios del teatro posdramático, en *Okana...* se produce una separación entre *el locus agendi* y *el locus parlandi* (Lehmann 272). Tenemos en escena los cuerpos silenciosos de las performeras (con la excepción de los momentos de cantos, gritos, jadeos y tarareos mencionados anteriormente) y las voces en *off*, desubicadas, desprendidas del hablante.

El texto de la pieza, la palabra hablada aparece únicamente en estas voces en *off*. Un yo poético que, aunque habla en la primera persona del singular, está conformado por una polifonía de voces en la que se mezclan las de mujeres afrodescendientes (Angela Davis, Georgina Herrera, Shirley Campbell, las propias performeras), mujeres cubanas entrevistadas como parte del proceso, textos poéticos y culturales de José Martí y Jorge Mañach, entre otros. Un yo poético que se comporta como un nosotros, una entidad colectiva. Esta multiplicidad de voces desplaza el diálogo. La utilización del lenguaje conflictivo que este propicia se sustituye por un lenguaje adictivo. En *Okana...*, como elemento común de *las dramaturgias de la escucha*, estamos ante una estructura coral, una voz monologada que se conforma a partir de un yo plural. Este yo plural adopta los formatos de la correspondencia, la confesión y la declaración para irrumpir en escena. La primera y la tercera *presencias acústicas* aparecen como correspondencias maternas y espirituales.

La primera voz en *off* es la de una madre que escribe cuatro cartas a su hija. En las mismas, surge la figura de la madre-ceiba que se acopla a *la imagen acústica* del monte. Las cartas exponen además el proceso migratorio de la hija, la preocupación, la distancia dolorosa y la soledad de la madre-ceiba que sigue conectada con su hija desde la semilla, en un acto infinito de siembra:

Hijíta mía, aunque tú y yo somos así, que callamos cuando más queremos, ¡me acordé tanto de ti en mi enfermedad! Una noche tenía como encendida la cabeza, y hubiera deseado que me pusieses la mano en la frente. Tú estabas lejos. - ¿Y cómo me doblo yo, y me encojo bien, y voy dentro de esta carta, a darte un abrazo? Yo voy

sembrándote, por dondequiera que voy, para que te sea amiga la vida. Tú, cada vez que veas la noche oscura o el sol nublado, piensa en mí. (Hernández González y Hernández Suárez 1)

Estas correspondencias maternas son documentos reales de madres asociadas al proceso de investigación de *Okana...* que se mezclan indistintamente con citas del epistolario de José Martí a María Mantilla. La tercera voz en *off* activa nuevamente otra correspondencia, esta vez se trata de cuatro cartas dirigidas a Dios:

Querido Dios,

a veces me siento triste. Hay días en los que amezco y no soy feliz. Y esa tristeza en ocasiones se transforma en rabia. Hay otros días en los que amezco bailando, pongo mi música y bailo sola, me preparo mi café y soy muy, pero muy feliz. Pero la mayoría del tiempo lo que más siento es miedo. Cuando yo comencé a vivir en este edificio todas las personas eran más viejas que yo. Muchas ya se murieron, y otras se fueron del país. También hay otras que han permutado o vendido sus casas. Antes este edificio estaba lleno, pero yo me ido poco a poco quedando sola, sola con mis muertos... y me he ido acostumbrando a esta soledad. Es duro caminar por aquí y ver las casas vacías. (Hernández González y Hernández Suárez 2)

Las cartas a Dios vuelven a subrayar la cuestión de la inmigración (“es duro caminar por aquí y ver las casas vacías”) y la soledad (“y me ido acostumbrado a esta soledad”). Esta correspondencia aúna un grupo de voces: ejercicios de escritura de proceso producidos por las propias performeras, unidos a entrevistas a mujeres cubanas, citas de textos culturales (Jorge Mañach) y escritura ficcional. El miedo, la soledad, la rabia, el vacío, la infelicidad, la tristeza, la muerte, el abandono son afectos que se agitan en esta correspondencia íntima que introduce además la crisis de la fe, de la espiritualidad (“pero completa el triste panorama otra más aguda aún: entre nosotros está en crisis la fe”).

Si la primera y la tercera voz en *off* trabajan *las presencias acústicas* a partir de las correspondencias íntimas, en la segunda voz en *off* aparecerán un tono y formato diferentes: de la confesión (“yo tengo un ritual de origen africano que es susurrar mi nombre tres veces y llevarlo a un acantilado”) a la declaración (“yo soy la fugitiva”).

Esta segunda voz en *off* está conformada también por un yo plural que contiene las denuncias al racismo y a los microrracismos vividos por las propias performeras como mujeres negras, artistas y/o religiosas:

Cuando me dijiste negra en tono despectivo, cuando me gritaste mona y todos rieron, cuando me sacaron de la compañía sin saber por qué o de la orquesta [...], cuando vi que en tu culto tú tenías la sabiduría, el poder, el control sobre mi cuerpo menstruante y mi sangre me ponía en el rol de esposa, de acompañante, de asistente, que había un abismo entre tú y yo... cuando cuestionabas que mi cuerpo como hija de *Shangó* envejecía para tu escenario de folclor comercializado...(Hernández González y Hernández Suárez 2)

La construcción de esta *presencia acústica* no solo expone y denuncia las discriminaciones raciales y las violencias patriarcales padecidas histórica y estructuralmente por las mujeres negras en los ámbitos sociales, laborales, religiosos, políticos, eróticos y culturales, sino que pone el énfasis en su “agencia antirracista” y “el deseo de actuar propio” (Casamayor Cisneros). Por ello, a esta *presencia acústica* se suma la figura de la fugitiva, la cimarrona, como parte de ese yo plural.

Escaseando los recursos documentales de la vida y el pensamiento de los cimarrones, solo superficialmente se conoce la poderosa agencia de estos negros y negras que fueron capaces de escapar, alejarse del sistema regidor de la sociedad esclavista y reinventarse como nuevos sujetos, soberanos, en la manigua; fuera del alcance de sus perseguidores blancos y su red de dominación; fuera, por consiguiente, del sistema hegemónico eurocéntrico. (Casamayor Cisneros)

La dramaturgia de la pieza compone esta *presencia acústica* del cimarronaje en su diálogo con la poesía de Georgina Herrera. Como hemos analizado, Sara Gómez, como artista afrocubana, constituye una ancestral venerada en el altar escénico, una presencia que activa *la imagen acústica* en *Okana...* A su lado, la poeta afrocubana Georgina Herrera (1936-2021) es también otra *presencia acústica* que atraviesa el monte de micrófonos de la pieza.

La experiencia del cimarronaje, la comprensión del monte como espacio de libertad y autonomía aparecen profundamente conectados a la figura de la fugitiva, de la cimarrona en su poesía -“No hay trampas en las que caiga/Tiro piedras, rompo cabezas. / Oigo quejidos y maldiciones. /Río furiosamente” (Herrera, *Elogio grande*)-. La presencia de la palabra, del imaginario antirracista, del mundo poético y del feminismo negro de Herrera irrumpen en *Okana...* como “un baño de luz” (Herrera, *mi lugar* 121).

Estas *presencias acústicas* que las voces en *off* de la pieza introducen se comportan como cuerpos sonoros, voces incorpóreas que, aunque comparten temporalidades distintas, coinciden en un presente escénico y ficcional. De José Martí a Jorge Mañach, de la poesía de Shirley Campbell a la de Georgina Herrena, del activismo de Angela Davis y sus reflexiones sobre la libertad -“Angela mira el paisaje y nos dice, ‘saben que el camino a la libertad siempre ha sido acosado por la muerte’”(Hernández González y Hernández Suárez)- a la cámara de Sara Gómez en la Granja La Libertad, de las historias de vidas de las performeras a las de las mujeres cubanas entrevistadas como parte del proceso de investigación-creación, *Okana...* erige un coro de voces emancipadas de las presencias vivas. Incluso, aunque se trabaja con las propias voces grabadas de las performeras que enuncian de manera mediatizada este yo poético colectivo,¹⁸ *Okana...* produce una separación entre texto y cuerpo, entre lo hablado y la voz (Lehmann 272). De esta forma, el trabajo con *las presencias acústicas* se sitúa sobre un eje espacio-voz: la irrupción de estas voces incorpóreas en el monte de micrófonos y en el altar escénico.

Estas *presencias acústicas* amplían el régimen de lo visible y audible desde una dramaturgia que se compone como escucha del mundo (Le Breton 113). En este sentido, las voces de las performeras cuando cantan, sus gritos, jadeos, tarareos se conciben como acontecimientos sonoros. En los mismos se produce una separación de la dimensión propiamente sonora de la semántica. El trabajo de la voz como acontecimiento sonoro se combinan con los ruidos (del levantamiento de platos), los toques de tambores *batá*, los silencios en un tiempo ceremonial que produce una tensión entre lo acústico y lo visual.

Las presencias acústicas aparecen en este ejercicio de reescritura de lo común y en la alternancia del yo plural de las voces en *off* con los acontecimientos sonoros de la voz física. Sin embargo, es válido señalar otro tipo de presencia suprasensible, conectada con la religiosidad y la espiritualidad afrocubanas que se evoca también desde lo acústico. Nos referimos a las ancestras, los espíritus y los orichas del panteón yoruba. Para esta evocación, *el ritmo sonoro* de los tambores *batá* constituye el elemento fundamental.

¹⁸ Los oyentes no tienen manera de saber que se trata de las voces de las performeras si no las conocen o las han escuchado hablar antes.

Enrico Pitozzi, en sus análisis de los teatros sonoros, afirma que solo existe una posibilidad de comprensión para el oyente ante este tipo de teatralidades: “devenir son, devenir matière acoustique, pulsation, c’est-à-dire modeler de façon subliminale la perception au battement sonore” (250). Por ello, aunque el académico italiano no analice *el ritmo sonoro* como una de las categorías fundamentales en su estudio, este constituye el tercer concepto clave a desarrollar en la *dramaturgia de la escucha* de Okana..., junto a *las imágenes y presencias acústicas* anteriormente estudiadas.

Erika Fischer Lichte, en *Estética de lo performativo*, define el ritmo como “el principio que funda la dramaturgia de las realizaciones escénicas. Qué elementos aparecen, cuándo, en qué forma y por cuánto tiempo lo hacen depende básicamente del ritmo de cada realización escénica” (273). En Okana..., *el ritmo sonoro* es el principio rector en la estructuración del tiempo. Tanto en la aparición y la metamorfosis de *las imágenes acústicas* como en la irrupción y desaparición de *las presencias*, *el ritmo sonoro* pone en relación la espacialidad, la corporalidad y la sonoridad (Fischer-Lichte 269).

En Okana..., *el ritmo sonoro* constituye otro de los elementos de conexión entre la liturgia religiosa afrocubana, en la que ya vimos que la noción de ritmo es central, y la ceremonia escénica. El ritmo del bembé se trabaja como material de inspiración y es uno de *los ritmos sonoros* que estructura la experiencia. Hernández Suárez, en su ceremonia escénica, produce una *bembetización* de diversas materialidades (imágenes, sonidos, cuerpos). Por ejemplo, las imágenes proyectadas del cine de Sara Gómez se reeditan con movimientos y repeticiones a ritmo de bembé; la canción *Feeling good* de Nina Simone, otra de las artistas afrodescendientes y ancestras honoradas en la pieza, se versiona a ritmo de bembé; los músicos de Souvenir producen un bembé con instrumentos de cámara (chelo, pianola, bajo y violín) e improvisan con los mismos las estructuras rítmicas de sus tambores *batá*.

El trance escénico de la bailarina y performer Geischar González, anteriormente analizado como parte de la metamorfosis final del monte, es una partitura que expresa la penetración acústica en el cuerpo de un *ritmo sonoro* que se va acelerando con progresiva rapidez. Esa velocidad del tempo propicia un estado de frenesí o *afroRadiactivo* que termina con la caída o el estallido del

círculo de micrófonos, último resto de *la imagen acústica* del monte que desaparece para dar paso al altar. También, por ser rítmicamente la traducción a instrumentos de cámara de un bembé, esta escena pudiera leerse como la aparición simbólica de un orisha en el cuerpo de la performer, que le da la espalda al público y mira en dirección al altar.

Otro de los patrones rítmicos de importancia en la pieza pertenece a los tambores *batá*. Como mencionamos anteriormente, tres de las performeras tocan tambores *batá* en vivo. Su aparición en escena se produce de manera escalonada y sus cuerpos se encuentran fusionados al tambor, como si representaran una sola entidad: un *cuerpo-batá*. La sonoridad antecede a la presencia física. Una vez que son visibles sus cuerpos en escena, ellas caminan por el monte a ritmo de tambores *batá*. Corporalmente van reaccionando a los ritmos de los toques con micro movimientos, como si el sonido penetrara en sus cuerpos, las tocara y percutiera en sus cabezas, piernas, brazos, torso, caderas.

Esta noción de *cuerpo-batá* de las performeras en *Okana...* es una estrategia de lenguaje que se conecta con prácticas de artistas afrocubanas en las artes visuales. La académica Ana Belén Martín Sevillano, en sus investigaciones sobre las creaciones de Belkis Ayón, María Magdalena Campos-Pons y Marta María Pérez Bravo, explica cómo estas artistas han explorado el legado de las religiones afrocubanas utilizando sus cuerpos como “principal icono de representación” (152):

(...) these artists look for references that facilitate the understanding of their own selves as women situated in a history and culture. Their artwork not only offers a testimony of the process of being, and specifically of being a woman, but also reveals silenced spaces, thereby healing and empowering bodies and positions, challenging patriarchy, and racism. (Martín Sevillano 153)

El empoderamiento de las mujeres en *Okana...* como *cuerpos-batá* tiene también un impacto en términos dramáticos. Pues son ellas, en las variaciones rítmicas que ejecutan con los tambores *batá*, las que producen gradualmente la transición del monte de micrófono al altar escénico. Estas transiciones, metamorfosis, mutaciones analizadas anteriormente de una *imagen acústica* en otra, podríamos también leerlas desde las nociones de “vuelta” o “giro”(Eli Rodríguez) en los diseños rítmicos de los tambores *batá*.

Como hemos venido apuntando, Hernández Suárez realiza un desplazamiento de la acción y del drama por lo ceremonial. En este sentido, hay una poesía en el lenguaje que activa *la chora*: el goce de la sonoridad y el ritmo (Lehmann 257). Las performeras bailan con la sonoridad y las imágenes del cine de Sara Gómez en el altar escénico. De este modo, *Okana...* se conecta con el sonido extático de la fiesta dionisiaca que, como describía Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*, provocaba efectos de placer y dolor en los oyentes. Si la melodía en la tragedia ática daba constantemente luz sobre las cosas, lanzaba a su alrededor “chispaimágenes” (Nietzsche 37), en *Okana... el ritmo sonoro* orchestra no solo la espacialidad y la corporalidad escénicas, sino también la emocionalidad de los espectadores.

Justo en el entrenamiento de una emocionalidad no racional, de “contactos que te hacen vibrar” (Hernández Suárez), radica la políctividad de *Okana...*, pues el cultivo de los afectos produce una política de los deseos y de la acción.

Las imágenes y presencias acústicas y el ritmo sonoro en *Okana...* generan una inmersión del oyente en un tipo de escucha que se sitúa en un umbral perceptivo. En este umbral sinestésico, la pieza genera una forma de percepción visual a través del ritmo y la composición sonora. En este sentido, *las imágenes y las presencias acústicas* tienen una extensión que la visualidad no ofrece, pues la percepción auditiva genera un horizonte más amplio que la visual.

3.4- La escucha vital

Como hemos venido afirmando, esta política de la percepción auditiva que se produce en *Okana...* no solo alude a la vía perceptiva. La experiencia sensible de la apertura de lo visible a través de lo audible instaura un tipo de *escucha vital*, la cual está relacionada con otras vías de aprehensión del mundo que operan simultáneamente a las de nuestras percepciones y sentimientos como sujetos.

La pensadora, psicoanalista y curadora de arte brasileña Suely Rolnik plantea la urgencia de refinar la escucha de tal modo que nos permita captar “las señales de las fuerzas que agitan un cuerpo” (46). A este modo extracognoscitivo la autora lo denomina “saber-del-cuerpo”, “saber-

de-lo-vivo” o “saber-eco-etológico” (47), y lo clasifica como un saber intensivo, distinto al de los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto.

Pensar, en la micropolítica activa, consiste en “escuchar” los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, se le anuncian al saber-de-lo-vivo; “implicarse” en el movimiento de desterritorialización que dichos gérmenes de mundo disparan y, guiados por esa escucha y por esa implicación, “crear” una expresión para aquello que pide paso, de modo tal que adquiriera un cuerpo concreto. (Rolnik 81)

Para Rolnik, la *escucha vital* consiste en la reapropiación de la fuerza vital y la generación de políticas del deseo conectadas con los efectos y los afectos que ese tipo de fuerza produce en nuestros cuerpos vivientes. La autora explica cómo la fuerza vital de creación y cooperación se encuentra canalizada, explotada y corrompida por los regímenes dominantes, en particular se refiere al colonial-capitalístico (Rolnik 28). Por ello, habla de la urgencia del nacimiento de un cuerpo-habla capaz de saber denunciar aquello que lo sofoca y anunciar lo que está aflorando, como mundos virtuales o embriones de futuros, frente al sofocamiento (Rolnik 23).

La *escucha vital*, según la investigadora brasileña, se pone en acción en los vínculos entre las formas y las fuerzas en un campo relacional. Si las señales de las formas de un mundo se captan por la vía de la percepción (experiencia sensible) y del sentimiento (experiencia de la emoción psicológica), la *escucha vital*, como modo extracognoscitivo o saber de lo vivo, capta las fuerzas que agitan un cuerpo (Rolnik 46). A estas fuerzas, siguiendo las definiciones de Deleuze y Guattari, la autora las nombra perceptos y afectos.

Rolnik explica que los perceptos se diferencian de la percepción, pues consisten en una atmósfera que excede a las situaciones vividas y sus representaciones, mientras que los afectos no son tanto una emoción psicológica, sino una emoción vital:

Los perceptos y los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos que les correspondan –en definitiva, no tienen nada que los exprese–, y, no obstante, son reales pues se refieren a lo vivo en nosotros mismos y fuera de nosotros. Componen una experiencia de apreciación del entorno más sutil, que funciona de un modo extracognoscitivo al cual podríamos denominar intuición. Pero como esta palabra puede generar equívocos, prefiero denominarlo “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo”, o también “saber-eco-etológico”.(Rolnik 47)

Esa experiencia fuera del sujeto que produce *la escucha vital* implica el saber del cuerpo vivo, del cuerpo vibrátil, pulsional (Rolnik 48). En este sentido, Rolnik agrega que *la escucha vital* supone un modo de comunicación diferente. Los cuerpos vibrátiles activan *la escucha vital* a través de la resonancia (Rolnik 48).

En Okana..., como hemos analizado anteriormente, *las imágenes y las presencias acústicas* aparecen, se transforman y desaparecen a partir de un *ritmo sonoro* que crea un espacio altamente vibrátil. De hecho, los *cuerpos-batá* de las performeras se comportan como cuerpos vibrátiles que entran en resonancia con el monte de micrófonos y fibras vegetales y con el altar escénico. La pieza dialoga con ese saber de lo vivo que produce *la escucha vital* a través de la concepción de una obra-ceremonia. Inspirada en las cosmovisiones y la ritualidad de la Santería, *Okana...* produce en los oyentes una emoción vital.

De hecho, si nos detenemos en el concepto de *ashe*, fundamental en la cosmovisión yoruba, notaremos que se encuentra profundamente relacionado con esa fuerza y pulsión vital a las que alude Rolnik. Este concepto también resuena con sus maneras de concebir los perceptos y afectos.

Como fuerza sobrenatural que impregna el universo, el *ashe* es considerado en la Santería una energía, una fuerza, un movimiento. A través de *la escucha vital* los oyentes en *Okana...* pueden relacionarse con el *ashe* que emana de los *cuerpos-batá*, de *las imágenes y presencias acústicas*, del *ritmo sonoro* de los tambores *batá*, de los cantos. Es una energía vital que se trabaja de manera transversal en toda la materialidad escénica pero también en los tiempos profundos de la ficción. Ello hace que vivos y muertos, ancestras y performeras habiten un aquí y un ahora, un tiempo ceremonial compartido.

Para Hernández Suárez la espiritualidad afrocubana no solo constituye un espacio de fe, sino también una fuerza, un espacio de acción y de participación (Hernández Suárez). Del despertar del monte a la aparición del altar, *la escucha vital* que la pieza instaura abre una pregunta a manera de coda para los oyentes: “¿dónde radica la fuerza política de nuestra espiritualidad?” *La escucha vital* en *Okana...*, como la define Rolnik, es una micropolítica activa, una interrogación por las germinaciones de mundos a venir, por lo que el saber del cuerpo apunta.

En su carácter de pieza-ceremonia, *Okana...* se inscribe en una tradición de creaciones escénicas cubanas que se inspiran en el ritual. El académico cubano Pedro Morales define las mismas como “creaciones que se apoyan en referentes rituales tomados de nuestras religiones populares, de modo disímil, pues no existe una estrategia única para abordar tales referentes en función de la comunicación con el espectador” (Morales López 118). Creadores como Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Roberto Blanco, Marianela Boán, Alberto Curbelo, Flora Lauten, Fátima Patterson, René Fernández Santana entre otros han trabajado con las cosmovisiones y la ritualidad de la Santería cubana.

En su propuesta de una estrategia de análisis para este tipo de creaciones, que difiere del concepto “teatro ritual caribeño” aportado por la investigadora cubana Inés María Martiatu Terry (180-182), Morales articula tres dimensiones de la dramaturgia: la dramaturgia espectacular, la dramaturgia del intérprete y la dramaturgia de la recepción. Por limitaciones de espacio no abordaremos en detalle esta estrategia. Por lo analizado en el presente capítulo, *las dramaturgias de escucha* y en particular *la escucha vital* y los principios compositivos que la articulan constituyen nociones teóricas que permiten adentrarse en los desmontajes de las obras escénicas conectadas con la ritualidad de la Santería.

En resumen, la dramaturgia de *Okana...* constituye un giro hacia la escucha en las dramaturgias de Osikán. Este se produce por los cruces de la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana con el dispositivo escénico. En este sentido, *Okana...* se concibe como una obra-ceremonia o ceremonia escénica. En la misma, *las dramaturgias de la escucha* se articulan a partir de tres conceptos claves: *las imágenes y presencias acústicas* y *el ritmo sonoro*.

Las imágenes y presencias acústicas producen en los oyentes una percepción auditiva que amplifica el universo visual. Por su lado, *el ritmo sonoro*, estrechamente conectado con las maneras en las que *las imágenes y presencias acústicas* aparecen, se transforman y desaparecen, genera en los oyentes una emoción vital. *Okana...* apuesta por un teatro que, como la oralidad y la fe en la Santería cubana, entra por los oídos. De este modo, instaura *una escucha vital* como experiencia extracognoscitiva, saber del cuerpo y de lo vivo, según las definiciones de Rolnik. Esta

escucha vital, a golpe de tambores *batá*, propicia una comprensión y experimentación del *ashe* como germinaciones de mundos a venir.

IV – “Que viva la revoltosa revuelta revolucionaria”.

Dramaturgias de la escucha: escucha poética y afectividad de la palabra en ¿Qué es la acción? y ¿Por qué hablar de la falta de respiración?

Penélope ya lo dijo/una sola palabra/ te sepulta.(Fernández Castillo 41)

El ser humano habla cuando su palabra se inscribe en el silencio pleno de promesas de un otro que lo precede y un otro que lo sobrevivirá.(Mondragón, *La potencia de la intimidad* 55)

Al invitar a la escucha, nunca se ha tratado de un acercamiento pasivo, quieto, se trata de habitar lo posible, de estar ahí, de farfullar o susurrar en la reproducción continua de esas escrituras nacidas de la desesperación.(Hernández Cadenas, *Aguzar el oído* 132)

En el presente capítulo abordaremos *las dramaturgias de la escucha* en el canal de Telegram de ediciones sinsentido, bajo la curaduría de Martha Luisa Hernández Cadenas. Para ello, luego de un acercamiento a la fundación de la editorial y de su canal de Telegram, estudiaremos *la afectividad de la palabra y la escucha poética* a partir de las definiciones propuestas por Rafael Mondragón. En particular, nos centraremos en las siguientes puestas en voz: *¿Qué es la acción?* de Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero y William Ruiz Morales y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* de Martha Luisa Hernández Cadenas (en creación colaborativa con doce artistas).¹⁹ Ambas constituyen puestas en voz de los textos teatrales *penélope aserrando televiché* de Marien Fernández Castillo, y *Charlot Corday. Poema dramático* de Nara Mansur.

¹⁹ Pedro Enrique Villarreal, Maité Hernández-Lorenzo, José Ramón Hernández Suárez, Laura Liz Gil Echenique, Jamila Medina Ríos, Alessandra Santiesteban, Ricardo Sarmiento, Yohayna Hernández González, Nara Mansur Cao, Marta María Borrás, Karina Pino y Danelis Diéguez.

4.1- Ediciones sinsentido

Ediciones sinsentido es un proyecto independiente y autogestionado fundado en 2015 por la poeta, teatróloga y performer Martha Luisa Hernández Cadenas, el dramaturgo y creador escénico Rogelio Orizondo y el artista e ilustrador Arístides Hernández (ARES). Como proyecto aún una comunidad de autores, artistas escénicos, lectores, espectadores y oyentes. Hernández Cadenas, quien también participara en *R/T Poetry 4...* y fuera coordinadora del LEES, sigue siendo hoy día impulsora de este proyecto. Su gesto editorial (y performativo) genera una cohabitación entre publicación de textos teatrales y eventos performativos que acompañan la puesta en circulación de los libros y de la palabra.

Una serie de preguntas abiertas atraviesan el trabajo de la editorial desde su fundación hasta el presente. Estas preguntas se han ido probando, experimentando, ensayando en el tiempo: ¿Cómo editar la palabra escénica? ¿Cómo el proceso de publicar, de fijar la palabra, no convierte el teatro en literatura dramática? ¿Existe la literatura dramática? ¿Cómo se escribe el teatro, cómo se edita y cómo se lee? ¿Dónde están los cuerpos, las voces, los procesos de creación e imaginación colectiva que contienen? ¿Qué relaciones hay entre escritura, voces y cuerpos, entre el cuerpo textual, el cuerpo teatral y el cuerpo de un libro? ¿Cómo es un libro sin sentido? ¿Cómo es un libro teatral? ¿Cómo es un libro vivo?

Ediciones sinsentido aparece en el panorama escénico en el año 2016 con un libro-objeto y dos programas curatoriales asociados a la escritura de Nara Mansur y sus textos teatrales *Chesterfield sofá capitoné* y *Charlot Corday. Poema dramático*. Poeta, dramaturga, editora y profesora, Mansur constituye una fuente de inspiración para muchos de los novísimos dramaturgos y teatrólogos que irrumpieron en la escena teatral a principios del siglo XXI. De hecho, Mansur había sido profesora del Seminario de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte, donde se educaron muchos de los dramaturgos y artistas. Su volumen *Desdramatizándome: cuatro poemas para el teatro* (2009) afirma la desdramatización como rasgo de la dramaturgia textual cubana contemporánea. El volumen supone una investigación de lenguaje que se despliega en la escritura en primera persona, la autoreferencialidad, la fractura de la palabra dramática en sus cruces con la palabra poética, performativa, biográfica.

Ediciones sinsentido y la puesta en circulación de su primer libro surgen de un programa curatorial concebido por Rogelio Orizondo y Martha Luisa Hernández Cadenas. Con el título “Área de atención No. 1: Nara Mansur” fue presentado en el marco de las Jornadas Villanuevas que organiza el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE). Este programa curatorial traía nuevamente al panorama escénico de la isla, luego del volumen *Desdramatizándome...*, la escritura de Mansur, quien había emigrado a Argentina en 2007.

El programa “Área de atención...” proponía un grupo de acciones en diálogo profundo con los imaginarios de los textos de Mansur y permitía además un espacio de encuentro intergeneracional con su palabra. “Asamblea de méritos y deméritos”, “fiesta interactiva para niños con poesías, juegos, cantos y cuentos”, la puesta en escena *Charlotte Corday y el animal* de Martha Luisa Hernández Cadenas, la lectura dramatizada y presentación del libro *Chesterfield sofá capitoné* eran acciones del programa que creaban un espacio común entre poetas, actrices, investigadoras, teatrólogas y artistas de diferentes generaciones²⁰ a través de la palabra de Mansur.

El programa curatorial “Área de atención...” no solo se caracterizaba por ese encuentro entre generaciones, que se hacía extensivo a sus públicos, sino también por un carácter interdisciplinario entre teatro, poesía, publicación, lectura dramatizada, fiesta interactiva, asamblea performativa. Y como tercer elemento se afirmaba un deseo de filiación que iba más allá de lo sanguíneo -aunque padres e hijas compartían este programa-, pues era un deseo de filiación poética, teatral: “Me gustan estas obras [se refiere a los textos de Mansur]. Estas obras son para mí la ausencia de referentes, de amigos, de maestros en el teatro cubano. Son el encuentro de una palabra nueva, novísima, perrísima”(Orizondo 89).

²⁰ El artista ARES, el actor Osvaldo Doimeadiós, la poeta Soleida Ríos, la escritora y editora Jamila Medida, la poeta Legna Rodríguez; exponentes de los novísimos como el propio Rogelio Orizondo y las teatrólogas Marta María Borrás y Karina Pino Gallardo; Martha Luisa Hernández Cadenas junto a las actrices Andrea Doimeadiós y Gabriela Griffith, estas tres últimas pertenecientes una nueva promoción de teatrología y actuación, posterior a la de los novísimos.

En el mezzanine del Teatro Mella, el 29 de enero, durante el segundo día del programa curatorial y a modo de cierre, se presentó el primer libro de ediciones sinsentido: *Chesterfield sofá capitoné* de Mansur. Con una tirada de 100 ejemplares cosidos a manos y firmados por la autora, el libro incluye fotografías en sus reversos de portada y contraportada.²¹ Una de ellas ofrece una imagen de Mansur en 1989, en la Unión Soviética, y la otra es una foto de Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre en la Porte d'Orléans, Paris, 1929. La presentación del libro se acompañaba de una lectura dramatizada del texto interpretada por Osvaldo y Andrea Doimeadiós.

Una muchacha de buena conducta también remueve el librero y los papeles: el proceso del proceso. Publicar *Chesterfield sofá capitoné* como nacimiento de ediciones sinsentido era entrar en una especie de *aleph*. Los temas de investigaciones posibles: leer el teatro de Nara, leer la historia del teatro cubano desde una sensualidad otra. Leer con dos actores *Chesterfield sofá capitoné* como excusa para intervenir sobre su textualidad sin el escudo de interpretar. Trabajar con Nara, el caos de volver sobre los mitos hace pensar a la muchacha en la Revolución que recibe a Chanel y en la Revolución que recibió a Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. ¿Cuál Revolución?, se pregunta ella... ¿Cuál Revolución? (Hernández Cadenas, *Simone y Sartre*)

Para Hernández Cadenas el “sinsentido” de poner la escritura de Mansur en el acto fundacional de la editorial, además de los elementos previamente señalados -el diálogo entre generaciones, lo interdisciplinar y las filiaciones poéticas-, se conecta con esta pregunta abierta sobre el “cómo leer el proceso del proceso, el teatro de Nara, la historia del teatro cubano, los mitos, la Revolución”. Y esa pregunta abierta sobre el “cómo leer” en las páginas de *Chesterfield sofá capitoné* da luz a ediciones sinsentido. En mayo de 2016, Hernández Cadenas, Orizondo y la propia Mansur se implican en la ideación de un segundo programa curatorial: “Aún sueño con mi país: obra en construcción”.

Este segundo programa, concebido en el marco del Mes de la cultura francesa y la I Bienal de Diseño, tenía un carácter interdisciplinar e intercultural. En esta ocasión, se situaba en el cruce entre teatro y diseño industrial, investigación y creación, performance y archivo y los vínculos entre las culturas francesa y cubana. En diversos espacios alternativos se presentaban

²¹El trabajo artesanal y artístico de ediciones de sinsentido se inscribe en una tradición de editoriales alternativas entre las que se destaca ediciones Vigía, fundada en la ciudad de Matanzas, en 1985, por el diseñador teatral Rolando Estévez y el editor y escritor Alfredo Zaldívar.

performances y teatro semimontado de dos textos de Mansur: *Charlotte Corday...* y *Chesterfield sofá capitoné*. Ediciones sinsentido regresa al proceso editorial de *Chesterfield sofá capitoné* y produce un tarjetero o “catálogo de muebles” del antiguo proyecto de diseño cubano Empresa de Producciones Variadas (EMPROVA).²² Este tarjetero de fotografías con muebles y objetos de EMPROVA se concibe como el programa de mano de la presentación de *Chesterfield sofá capitoné*. Al mismo tiempo, constituye un gesto editorial y un objeto coleccionable que acompaña (y deforma) el formato libro. Archivo fotográfico y huella sensible del proceso de investigación y escritura de Mansur, el tarjetero también podía leerse como el “sueño en construcción” que lanzaba el programa curatorial. En sus doce fotografías o postales habitan “el país soñado” de Gonzalo Córdova y EMPROVA, sus apuestas por un diseño cubano, la presencia, en los años sesenta, de estos muebles y objetos cubanos en las exposiciones de diseño en París y las de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en La Habana.

El trabajo de ediciones sinsentido comienza a circular en el panorama teatral y editorial cubano contemporáneo a través de estos dos programas curatoriales en 2016. Desde entonces la editorial ha publicado diversos libros-objetos de voces y escrituras para teatro que difícilmente encontrarían cabida en las editoriales gubernamentales. Entre estos se destacan los libros *Tarará* de Fabián Suárez Ávila, *penélope aserrando televiché* de Marien Fernández Castillo,²³ y *La bahía* de Alessandra Santiesteban. La editorial tiene además una serie de libros corales, algunos pertenecientes a su serie cuaderno, como *Principio de un mapa para fugarse de este lugar*, de Laura Liz Gil Echenique, Alessandra Santiesteban, Pedro E. Villarreal y Martha Luisa Hernández Cadenas, y *Habla Charlotte Corday por segunda vez, e-book* de un colectivo de autores.²⁴

²² La Empresa de Producciones Variadas (EMPROVA) fue creada en 1974 por Celia Sánchez Manduley. Continuada del Departamento de Muebles de la Dirección del Ministerio de la Construcción (MICONS), creado en los años sesenta, esta empresa se dedicó a la producción de muebles diversos, luminarias, vajillas cerámicas y estampados textiles. Sus producciones, caracterizadas por la apuesta por un diseño cubano que respondiera a las necesidades del país y de la población, se encuentran en numerosos hoteles, instituciones gubernamentales, hospitales y viviendas.

²³ En 2016, *penélope aserrando televiché* se encontraba en el plan editorial de Ediciones la Luz, Holguín. Por razones desconocidas y posiblemente asociadas con la censura, el libro no fue publicado. Ediciones sinsentido lo publica en 2017 y luego, en 2019, Ediciones la Luz realiza su publicación.

²⁴ Habey Hechavarría Prado, Jamila Medina, Karina Pino, Andrea Doimeadiós, Yohayna Hernández, Jaime Gómez Triana, Ana Arzoumanian, Marian Dames, Marcial Lorenzo Escudero, Carlos René Aguilera Tamayo, Broselianda Hernández, Marta María Borrás, Martha Luisa Hernández Cadenas y Nara Mansur (estas dos últimas son además ideadoras, compiladoras y editoras del e-book).

La puesta en circulación de estos libros-objetos, así como la del *e-book Habla Charlotte Corday por segunda vez*, se concibe al interior de eventos expositivos o programas curatoriales que acompañan la experiencia lectora. Ediciones sinsentido desarrolla una lógica colaborativa que se implica en el diseño de espacios de encuentro entre autores y lectores. De esta forma, a los eventos fundacionales de 2016, se le sumarán otros como el “Invierno textral en Yaguajay”, en colaboración con el LEES y Osikán, 2017; “Contextos en mira”, Documenta Sur, coordinado por el LEES; 2018; la Semana de Teatro Alemán, 2018; “Cómoda & Coqueta”, Feria Internacional del Libro de La Habana, 2020, entre otros.

A diferencia de las editoriales gubernamentales, ediciones sinsentido no recibe ninguna subvención estatal para la realización de sus libros-objetos y programas curatoriales. El trabajo editorial se realiza en un escenario precario y su sostenibilidad es posible gracias a la edición comprometida y autogestionada de Hernández Cadenas, quien defiende este proyecto como un espacio vital de creación. A sus esfuerzos personales se suman economías solidarias y familiares que la editorial moviliza, el compromiso de los autores de publicar sus textos sin cobrar derechos de autor y las alianzas y cooperaciones con otros proyectos, programas, instituciones gubernamentales y no gubernamentales, entre las cuales se destacan el LEES, Osikán, Estudio Ares, las embajadas de Francia, Noruega y Alemania en Cuba; Lab. 26 y el CNAE.

4.2- El canal de Telegram de ediciones sinsentido

Desde el 22 de marzo de 2020 hasta el 16 de mayo de 2021, Ediciones sinsentido activa un canal de lectura en voz alta en Telegram. Justo a dos meses de que se declarara una emergencia de salud pública de carácter mundial, ediciones sinsentido, en medio del confinamiento, las alarmantes cifras e imágenes de las muertes, los cuerpos sin duelo en diferentes países y la suspensión de todas las actividades que implicaran una proximidad, funda un espacio de encuentro a través de la voz, la escucha y la lectura colectivas.

En Cuba, la crisis sanitaria se ve agudizada por la crisis económica interna, producto del proceso de reordenamiento económico, la unificación de la moneda, la inflación de los precios y la carencia de productos básicos de alimentación e insumos médicos. Al mismo tiempo, y como respuesta ante el descontento popular, el gobierno recrudece la persecución política de artistas críticos, activistas y periodistas independientes. Todo lo anterior culmina con el estallido social del 11J y la intensificación de la violencia policial y jurídica contra la población y los opositores.

En medio de este panorama de crisis global e interna, en el canal de Telegram de ediciones sinsentido, una voz (con)(in)vocaba a compartir preguntas sobre lo que estábamos viviendo, sintiendo y pensado a través de la lectura en voz alta de los imaginarios publicados por la propia editorial:

Hola a todes. Ediciones sinsentido ha sido más que una editorial independiente, una plataforma para estar juntos, juntas, para experimentar con el lenguaje, para salirnos de los moldes canónicos de lo que significa un libro. Mi nombre es Martica Minipunto, Martha Luisa, vivo en Cuba, tengo 29 años. Fundar esta editorial junto a Rogelio Orizondo y Arístedes Hernández (Ares), compartir sobre todo preguntas acerca de lo que estamos pensando desde la palabra y desde lo que esa performatividad del lenguaje está produciendo en los cuerpos ha sido importante y ha ido cambiando también. Estamos en un momento realmente complejo, duro y lo que podemos hacer desde ediciones sinsentido es activar este espacio de escucha, de lectura, este espacio en el que muchas voces que han sido importantes para nosotres como editorial estén aquí para ustedes, para hablarles y para compartir también esas crisis y esa belleza que emana de las palabras y que emana de la posibilidad de escucha hoy. Estamos aquí. (Hernández Cadenas, s/t)

La voz de Hernández Cadenas, en un tono íntimo y suave, abría con estas palabras la experiencia del canal de Telegram. En ellas reside una ética del acompañamiento que pone al centro la posibilidad de la escucha y hace un llamado a compartir “la belleza que emana de las palabras” en tiempos de crisis. Con este mensaje de audio, Hernández Cadenas proponía volver a las voces, relatos y ficciones que la editorial había publicado. La lectura colectiva en voz alta y la escucha de los libros de la editorial serían una manera distanciada de hablar de lo que estábamos viviendo.

En tiempos de cuarentena, este canal de Telegram se fue conformando con ficheros de voz .mp3 acompañados de una imagen o gesto fotográfico. Mientras muchos contenidos y presentaciones de las artes escénicas migraban a las pantallas -Facebook, Instagram, Youtube, Streaming, Zoom,

la televisión, etc.-, ediciones sinsentido apostaba por un contacto a través de las voces, la lectura y la escucha. En un primer momento, Hernández Cadenas convocó a la comunidad de autores y lectores de la editorial a leer en voz alta fragmentos de los libros ya publicados, que se encontraban en manos de los lectores. Cada puesta en voz era identificada por los lectores-performers con un título. Posteriormente, la editorial comenzó a publicar una serie de cuadernos digitales y las lecturas en voz alta se hacían en torno a estos cuadernos.

Uno de los aspectos interesantes de esta experiencia era cómo la propia lectura o puesta en voz iba convocando, de manera contagiosa, a otros lectores y oyentes a participar. De este modo, se fue conformando una comunidad de lectores y oyentes que, desde dentro y fuera de Cuba, compartían sus sentires en la puesta en voz de los textos de la editorial. Si nos detenemos en algunos de los títulos de sus intervenciones vocales - “¿Se puede hacer arte político en un país de buenos amantes? La tortilla se dispara”, “Desastre”, “Las novias conocen al revolucionario”, “No sé cómo serán esta ciudad, este país y este mundo después de todo esto”, “Extinguir lo demás”, etc.- podemos notar el puente entre los imaginarios de los textos y el contexto sociopolítico que afecta el acto de lectura.

Los ficheros de audio .mp3 solo podían escucharse en el canal de Telegram. Aunque la editorial creó un grupo de discusión en Messenger para la lectura colectiva y su página de Facebook replicaba los gestos fotográficos del canal, la experiencia de contacto con la voz no era replicable en otras plataformas.

A las lecturas únicamente se tiene acceso en Telegram, esto no responde a una estrategia de comunicación, sino a la vida propia del archivo transmedial en un marco tan delimitado como una aplicación (hendididos en un papiro en reverso, audible, los libros ya dejaron de ser una pretensión para el papel, son ahora el regurgitar —agudo, grave, chillón, nasal—, la puesta en marcha de un coro, la resonancia de muchas voces que son un bricolaje radiofónico y un playlist teatral).(Hernández Cadenas, *Aguzar el oído* 130)

Como señala Hernández Cadenas, la elección de la aplicación Telegram para el canal de la editorial es una apuesta por la construcción de un archivo transmedial, el cual tendrá un impacto en los formatos de imaginación de los libros sinsentido. Si, por un lado, esta elección permite ampliar la comunidad de lectores, debido al trabajo precario de la editorial y los costos del libro-objeto, por

otro, poner la actividad de la editorial en el canal de Telegram es también una manera de evitar la censura y construir espacios de autonomía que burlen el control férreo del gobierno cubano sobre los espacios físicos y los libros impresos.

Es válido señalar que en los últimos años Telegram se ha convertido en una de las aplicaciones más populares en Cuba. Las personas pueden acceder desde sus datos móviles. Pero a diferencia de WhatsApp, que se usa más como mensajería, la posibilidad que ofrece Telegram de crear canales ha permitido que mucha información, activismos políticos, periodismo independiente, acciones artísticas, mercado negro, diversión y redes de economías solidarias y apoyo mutuo circulen a través de estos canales.

En ellos, a diferencia de los grupos donde hay interacción, la información circula del administrador a los miembros. El canal de ediciones sinsentido cuenta con 221 suscriptores. Entre “el bricolaje radiofónico y el playlist teatral”, Hernández Cadenas produce en el canal una escucha en reversa. Cada nueva puesta en voz que aparece te lleva a la escucha de la voz precedente. De esta forma, todas las intervenciones vocales están conectadas en un mismo hilo, “una coreografía de la colaboración en las voces” (Hernández Cadenas, *Aguzar el oído* 130). Este aspecto de la coralidad, de la polifonía de voces, del libro coral, constituye una exploración clave en el canal que ediciones sinsentido ya había ensayado en un libro-objeto y evento performativo previos, *Las fundadoras*.²⁵

De *Las fundadoras* al canal de Telegram este trabajo con la coralidad y la vocalidad se refuerzan. Durante el año y dos meses que el canal estuvo activo se realizaron numerosas puestas en voz de los libros-objetos *penélope asserando televiché*, de Marien Fernández Castillo; *Extintos, aquí no vuelan mariposas*, de Martha Luisa Hernández Cadenas; *Chesterfield sofá capitoné*, de Nara Mansur; *La bahía*, de Alessandra Santiesteban; *Principios para fugarse de este lugar*, de Laura Liz Gil Echenique, Alessandra Santiesteban, Pedro E. Villarreal y Martha Luisa Hernández Cadenas; *Tarárá*, de Fabian Suárez y *Las fundadoras*, de Renée Méndez Capote y Martica Minipunto. Además, se efectuó una cantata de *Charlotte Corday, poema dramático* de Nara Mansur,

²⁵*Las fundadoras* es un libro-objeto de ediciones sinsentido de la autoría de Renée Méndez Capote y Martha Luisa Hernández Cadenas. Para la presentación y la puesta en circulación del libro, Hernández Cadenas activó un espacio de lectura colectiva conformado por un coro de catorce mujeres. Esta acción performativa formó parte de la exposición *Lyceum*, dentro del Programa Colateral de la XIII Bienal de La Habana. El ejemplar único de *Las fundadoras* fue donado a la biblioteca de la Casa de la Cultura de Plaza, antiguo Lyceum de La Habana.

publicado en el *e-book* de la editorial anteriormente mencionado *Charlotte habla por segunda vez*. También se presentaron y leyeron colectivamente los cuadernos *Noticias del mar*, de Marien Fernández Castillo; *Notas de Lear*, de Rogelio Orizondo; *Mi amigo R y yo hemos decidido encontrarnos por casualidad*, de Taimi Dieguez Mallo; *La niña azteca*, de Agnieska Hernández; *Una zapatera (en construcción)*, de Fabián Suárez; *Ciudad Nuclear mon amour*, de Katherine Bisquet; *Chambre ouverte: occuper le(s) temps*, de Yohayna Hernández y Émilie Martz-Kuhn y *San Petersburgo*, de Ricardo Sarmiento.

Muchas de estas escrituras presentes en el canal están relacionadas con las voces de los novísimos dramaturgos publicados en la multimedia Tubo de ensayo y la antología de ediciones Alarcos. Me refiero a autores como Rogelio Orizondo, Marien Fernández Castillo, Agnieska Hernández, Fabián Suárez y Alessandra Santiesteban.²⁶ Nuevas promociones de autores llegarán también a Ediciones sinsentido, entre ellos destacan Taimi Diéguez Mallo, Laura Liz Echenique, Ricardo Sarmiento, Pedro E. Villareal, la propia Martha Luisa Hernández Cadenas y la poeta Katherine Bisquet.

En el presente capítulo, me centraré en el análisis de las puestas en voz de los textos *penélope aserrando televiché* y *Charlotte Corday. Poema dramático*, de Marien Fernández Castillo y Nara Mansur, respectivamente. Por un lado, seleccionamos estas dos obras porque son ficciones que han acompañado sistemáticamente a un contexto creativo en el tiempo y, por otro, porque sus puestas en voz aparecieron en el canal como prácticas corales.

Publicada en 2017 por ediciones sinsentido, *penélope aserrando televiché* es una obra escrita por Fernández Castillo en 2013, mientras vivía como inmigrante en España. Graduado de dramaturgia del Instituto Superior de Artes, Fernández Castillo es una de las voces más significativas de los novísimos dramaturgos. Sin embargo, su escritura, a diferencia de la de otros autores de su generación, ha sido marginalizada del sistema de publicaciones, de la escena y premios oficiales. A pesar de sus escasos textos publicados, la palabra de este autor, también poeta, performer y uno de los artistas residentes del LEES, ha inspirado a muchos creadores cubanos

²⁶ Aunque no es de las autoras publicadas en la multimedia Tubo de ensayo ni en la antología, Alessandra Santiesteban pertenece a esta promoción y participó en las Semanas de novísimos dramaturgos y en diversas acciones y programas de Tubo de ensayo y del LEES.

contemporáneos, quienes han tenido acceso regularmente a sus textos inéditos y prácticas performativas. En la actualidad, viviendo en su Yaguajay natal, luego de un proceso de repatriación, Fernández Castillo pasó del exilio al insilio.

Charlotte Corday... de Mansur, como hemos expuesto anteriormente, ha estado presente en el gesto fundacional de la editorial y aparece además publicada en *Charlotte habla por segunda vez*. En este *e-book* de 2019 ediciones sinsentido compila toda la escritura crítica, académica y creativa generada por la obra en sus múltiples estudios, publicaciones y escenificaciones.

En las puestas en voz corales de ambos textos, *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, estudiaremos *la afectividad de la palabra y la escucha poética*.

4.3- Análisis de la afectividad de la palabra en las dramaturgias de la escucha

Rafael Mondragón habla de las enfermedades de la palabra que se producen en contextos de violencia, terror y guerra. Sus reflexiones, inspiradas en la obra de Paulo Freire y Silvana Rabinovich, consideran cómo las políticas del miedo y del terror provocan una “cultura del silencio” y “una palabra inauténtica”. (Freire ctd en Mondragón, *Viñetas del cuidado* 338) Esta última aparece como resultado del quiebre que produce el mecanismo de dominación en el “vínculo entre pensar, hablar y hacer” (Mondragón, *Viñetas del cuidado* 339).

Estas nociones de la palabra inauténtica, quebrada, herida y la cultura del silencio son de vital importancia para entender las enfermedades de la palabra en el régimen totalitario cubano. Las reflexiones de Silvana Rabinovich sobre la intoxicación de las palabras resultan aquí muy pertinentes:

La guerra, en la que no se escucha al enemigo y, en el caso de la guerra civil, el mismo término tiene sentidos contrarios en ambos bandos. La revolución, que se manifiesta como un grito aún no articulado. La tiranía, que es el lenguaje hiper-articulado de las instituciones, una especie de osteoporosis lingüística en la cual la lengua se reduce a golpe de látigo. Palabra raquítica aterrada ante el magma del lenguaje revolucionario. La anarquía, una especie de lenguaje en coma, cuando –so pretexto de “libertad de

expresión"- se vale decir todo, porque no hay oído dispuesto a escuchar. El descrédito radical vuelve estéril la palabra. (Rabinovich)

En el contexto cubano, la palabra presenta este tipo de patologías de manera simultánea y crónica, pues se han ido agudizando a partir de los años de guerra fría con Estados Unidos y la subsiguiente consolidación del régimen revolucionario en un sistema autoritario. Son reconocibles en el contexto cubano la palabra inauténtica de la que habla Freire, la proliferación de numerosas nociones deshumanizantes de los sujetos percibidos como "enemigo" (gusanos, ratas, lumpen, mercenarios del imperio, apátridas, terroristas, alimañas, odiadores, etc.), el grito no articulado de la revolución y la osteoporosis lingüística de la tiranía. Ante este tipo de enfermedades, Mondragón se interroga sobre cuáles serían las maneras de sanar y cuidar la palabra. Para ello, habla de la urgencia de desarrollar una capacidad de escucha como tarea política. Además, confía en la capacidad de la literatura para construir espacios de refugio y en la fuerza poética que despliegan algunas ficciones y relatos (Mondragón, *La potencia de la intimidad* 47).

Penélope aserrando televiché y *Charlotte Corday. Poema dramático* sostienen la pregunta: ¿qué relatos podemos construir con las palabras enfermas, con la "osteoporosis lingüística" de la Revolución cubana? ¿Cómo subvertir y sanar la palabra enferma? Como un cortocircuito entre la experiencia y el lenguaje, entre la palabra enferma y la palabra viva, entre las consignas aprendidas de memoria y el juego subversivo, corporal, poético y performativo con las palabras, entre el entusiasmo revolucionario y la performatividad del entusiasmo, *la afectividad* de ambas ficciones se sitúa no tanto en lo que las palabras comunican sino en lo que estas transmiten:

penélope desgraciada/ su desgracia no la ha vuelto elocuente/ la boca media seca de quejarme/ repetir el canto/ agotamiento retórico/ nada nuevo que decirnos a nosotros/ hasta nuestra imaginación política/ amordazados por un hondo resentimiento/ contra la mala suerte lo que aflige/ lo inflige/ agotaron la imaginación/ destruyeron el prestigio de las palabras.(Fernández Castillo 75)

La destrucción "del prestigio de las palabras" y el "agotamiento retórico" que el autor señala exponen los efectos subjetivos que, sobre las palabras, producen la violencia de Estado y la ideología de la Revolución cubana. *Penélope...* es un texto que muestra las enfermedades de la palabra ("agotamiento retórico", "ronca tragedia", "paranoia etnológica", "protocolo falsario",

“víscera conceptual”, “la babaza”, “la verborrea”) al mismo tiempo que intenta reparar (o reconectarse con) el sentido dañado de las mismas. En otro registro, *Charlotte Corday...* de Mansur trabaja con el “sociolecto de la revolución cubana”(Medina 44) en cortocircuito con la experiencia íntima, la palabra confesional:

El exilio para mí no ha comenzado aún. / Aún sueño con mi país. Aún sueño con mis juguetes. / Aún sueño con tu cuarto. Aún sueño con mi abuelo. Aún sueño con una asamblea. / Aún sueño con una votación no unánime. / Aún sueño con mi mejor foto. / Amanezco creyendo que Notredame está en tu cuerpo. / Mi nombre, Charlotte. Y quiero estar ahí. / Muerte a Marat, Charlotte. (Mansur 22)

Entre el país soñado (la asamblea y la votación no unánime) y los recuerdos de la infancia (los juguetes, el abuelo, la mejor foto), Mansur trabaja con los modos de decir de la oratoria revolucionaria presentes en la repetición (“Aún sueño con...”), el ritmo de las frases y las consignas (“Muerte a Marat”, “Hasta la victoria siempre”, “Pa’ luchar los combatientes”, “Pa’ lo que sea Fidel, pa’ lo que sea”). Sin embargo, esta palabrería hueca, enferma, moribunda, ese “agotamiento retórico” del discurso político los va llenando de un dolor y goce viscerales, encarnados (“Amanezco creyendo que Notredame está en tu cuerpo”, “Y quiero estar ahí”).

Por ello, no sorprende que, en tiempos de crisis, como plantea Mondragón, “estas ficciones acojan las experiencias que necesitan cobijo y lo piden a gritos” (Berger ctd en Mondragón, *El cuidado de la palabra* 13). De hecho, el canal de ediciones sinsentido se funda con una lectura en voz alta de *penélope...* en la que una voz confiesa: “A veces antes de salir a la calle acostumbro a leer a Marien. Lo leo al azar como se leen esos libros potenciadores de fe. Por estos días donde salir a la calle te puede costar la vida, lo vuelvo a leer” (Villarreal).

Como “libros potenciadores de fe” describe el lector y performer cubano Pedro E. Villarreal su relación vital con *penélope...* Esa sensación de ficción que acompaña, incluso en “días en donde salir a la calle te puede costar la vida”, la comparte también *Charlotte Corday...* y se refleja en sus múltiples relecturas en el tiempo, en espacios escénicos y de investigación:

Ansioso, sensual, fragmentado por la voluntad y el deseo, *Charlotte Corday...* podría terminar siendo el poema confesional de una generación. (...) El poema dramático hace nuestra una pregunta suya. ¿De qué manera poética un crimen político es un acto de amor? ¿De qué manera política un crimen pasional es un acto poético? (Hechavarría Prado 41)

La fuerza poética de estos textos radica en *la afectividad de la palabra*. Ambos están conectados lúdicamente con el tono del manifiesto y la declaración. Intentan recomponer un nosotros en medio de la “osteoporosis lingüística” heredada en las ruinas de la utopía revolucionaria, juegan con la “palabra raquílica”, “inauténtica”. Desnormalizan los relatos opresivos del “seremos como el Che” o “yo soy Fidel” e idean otras pieles en las maneras de imaginar quiénes somos, en las (otras) formas de contar(nos). “Yo soy Charlotte Corday/Convéncete de eso, camarada Corday. / Nos debemos a la libertad” (Mansur 22), “Yo soy Telémaco, el príncipe del Caribe/me clavo un fumeteo” (Fernández Castillo 18). Metáforas del hambre, del exilio, del desamparo, del miedo, de la violencia, de la muerte se combinan con la elaboración imaginativa de un “deseo Charlotte”(Hernández Cadenas, *Sobre la conservación y el deseo* 8), Penélope o Telémaco que ensanchan las dimensiones afectivas del relato. Como plantea Mondragón:

La violencia, la desigualdad y la exclusión tienen efectos subjetivos que rebasan la mera dimensión material. Reducen la lengua del relato, con sus dimensiones afectivas y metafóricas, a su dimensión más pragmática, la de las instrucciones y las órdenes, y con ello dificultan que los que reciban la lengua puedan hacer algo propio de ella. (*La potencia de la intimidad* 35)

A partir de ese “hacer algo propio” con el lenguaje ahuecado de la Revolución, Mansur y Fernández Castillo insertan en sus relatos figuras históricas o míticas. Charlotte Corday, Jean Paul Marat, Penélope, Telémaco, Ulises, José Martí cohabitan con sus abuelos y con un registro biográfico (de voces, objetos, paisajes, recuerdos de la infancia). Ambos autores componen un yo que se multiplica, se descentra, se transforma en un nosotros, en un coro de voces. Por ejemplo, el yo de Charlotte, “mártir de una causa perdida”(Mansur 14), el de penélope, “la úlcera gástrica patriótica” y el de Telémaco, “hijo del que viene llegando” (Fernández Castillo 14).

Y es justo esta polifonía de voces, ese yo múltiple que vimos también desplegarse en *las dramaturgias de la escucha* en *Okana...*, lo que potencia la lectura coral de las puestas en voz de ediciones sinsentido. Es interesante cómo en el canal lo coral de las puestas en voz aparece en contraposición a la voz monologada de las diversas puestas en escena (generalmente interpretadas por una sola actriz). En estas lecturas del canal, *la afectividad de la palabra* no se manifiesta únicamente en el valor semántico de las mismas, sino en los afectos que movilizan la musicalidad, el ritmo, la entonación, las memorias auditivas y la vocalidad.

En sus reflexiones sobre *la afectividad*, Mondragón plantea que

(...) lo afectivo, vehiculado por la mímica y la entonación, no es meramente un soporte instrumental para comunicar tal o cual contenido, sino el material primario en el que se construye la reflexión (...) El lugar de enunciación condiciona las características genéricas del discurso. Y el “cómo” es, en sí mismo, un “qué”: en esas características genéricas se forma el contenido de la reflexión. (*sobre voz, cuerpo y herencia* 274)

Siguiendo este postulado del “cómo es un qué” en las puestas en voz *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* de *penélope...* y *Charlotte Corday...* respectivamente, nos centraremos como primer elemento en el uso de la coralidad. A diferencia de otras puestas en voz del canal, articuladas de manera solitaria o en dúos, estas dos propuestas constituyen un coro de siete (*¿Qué es la acción?*) y trece voces (*¿Por qué hablar de la falta de respiración?*).

En el análisis de *las dramaturgias de la escucha* en *Okana...* habíamos referido cómo el trabajo con la coralidad suprimía el lenguaje dialogado. En la concepción de estas obras el diálogo no aparece como elemento estructurador del texto dramático. *penélope...* y *Charlotte Corday...* tienen en común la presencia de una voz monologada, escrita en primera persona. Sin embargo, una particularidad de esta voz, presente en ambos textos, es su movilidad entre la primera persona del singular y del plural. Un yo que en ocasiones se transforma en un nosotros.

Si la estrategia coral de *¿Qué es la acción?* trabaja con siete voces que interpretan la misma partitura o fragmento textual de *penélope...*, la de *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* se articula con trece voces que interpretan diferentes fragmentos de *Charlotte Corday...*, en particular los de la heroína (a excepción de “El Documento”, en el que habla Jean Paul Marat y el “Opening”, voz autoral). En la primera, la coralidad es activada por un principio de superposición de voces mientras que en la segunda acontece por relevo.

Los creadores de *¿Qué es la acción?* seleccionan un fragmento de *penélope...* estructurado por tres preguntas que aparecen al interior de la ficción (“¿qué es la vida?”, “¿qué es el miedo?” y “¿qué es la acción?”) y eligen una de ellas para nombrar su puesta en voz. El miedo, uno de los afectos políticos que Fernández Castillo explora en su texto, genera la paranoia como enfermedad de la palabra:

Un loco se ríe de sí mismo/ una loca de un loco/de su torpeza y de su miseria/ insiste en transformar en farsa/ mi ronca tragedia/ nuestra risa oculta nuestro pánico/ nuestra paranoia etnológica/ no sabemos a dónde iremos a parar/ desmoralizados por nuestra insignificancia/ sacándonos nosotros mismos de un juego/ del mundo a sí mismo del mundo.(77)

El principio de superposición de las voces en *¿Qué es la acción?* se articula justamente entre la risa y el pánico. Una voz grave, la del actor cubano Raúl Capote, en un tono bajo y un ritmo ralentizado, se superpone con otras voces femeninas agudas, que poseen una entonación y acentos diversos. La voz de Capote subraya con su tono pausado, a manera de oráculo, los (dobles) sentidos del discurso y la musicalidad de algunas palabras (“joborosao”, “mayajiguay”). A esta voz se superponen los diferentes acentos y registros (coloquial, teatral) de las restantes voces. Las voces no hispanohablantes producen en la pieza un efecto de extrañeza pues los creadores trabajan con la dificultad que les genera la pronunciación de algunas palabras (miseria, doliendo, maja, baja, paciencia, viveza, disciplina, hemoglobina, paranoia etnológica, etc.).

Esta alternancia entre el pánico y la risa en *la afectividad de la palabra* se expresa en la combinación del tono íntimo del manifiesto y el juego vocal con las interjecciones (¡ah!, ño, ¡cará!, ¡carijo!, ¡coñó!), las onomatopeyas (así+así+así), los signos gráficos (+, -, NO) y las frases populares (“le dijo la mula al mulo”, “sin vaselina”, “me da la chota el guaguancó guaruey”, “rata de dos patas”). Este juego vocal y teatral se hace extensivo a la entonación de nuevas palabras (textrear, telemaquearlo) o sintagmas nominales (“un nosotros mismos-pardo”, “platanal filosofía”) ideados por el autor.

La “paranoia etnológica” como enfermedad de la palabra provoca la ruptura de la primera persona del plural y aparecen los “otros”, en una tensión y relación de dominación y opresión con el “nosotros”:

Siendo/ empujados por otros el nosotros/ ahogados/ por otros/ vendidos por otros/ nosotros/ en nombre de otros/ nosotros/ así+así+así/ nosotros/ aquí así. / tirón sin vaselina. / +/ se encargarán los amigos+amigos. / de cuidarse el pellejo/ el majá de Santamaría tiene la hemoglobina baja/ la única pregunta que veo/ qué es el miedo?
(Fernández Castillo 75)

¿Qué es la acción? refuerza esta separación del nosotros y los otros en dos planos sonoros. Los creadores conciben un montaje de voces de tres solistas con tonos, texturas y ritmos diferentes que se van alternando en el primer plano. El resto de las voces ocupan un segundo plano y aparecen y desaparecen como ecos, murmullos, interrupciones y disonancias. Estos dos planos sonoros estallan en diferentes momentos de la pieza y el estallido provoca la fusión de todas las voces en un único plano, ya sea de manera simultánea o en un relevo de la palabra.

En este sentido, el eco y el murmullo constituyen recursos para generar *la afectividad*. El murmullo suspende la ilegibilidad de la palabra y esta se comporta como materialidad sonora, un antes de la voz articulada que acentúa su vocalidad. El eco, por su parte, aparece como un después de la voz, como rebotes sonoros del sentido. En la pieza, algunas preguntas (“¿Dónde está Dios?”, “¿Qué es la acción?”) y fragmentos del texto se trabajan con el efecto del eco. Esta repetición de palabras, sonidos y frases desfasadas en el tiempo transmite, paradójicamente, por un lado, el “agotamiento retórico” y la pérdida de energía del discurso (“nada nuevo que decirnos a nosotros”) y por otro, una apertura y espaciamiento de las remisiones del sentido.

El efecto de eco también subraya el comportamiento paranoico de la palabra, en particular con la variación de tonos y ritmos que se utilizan. En este sentido se produce un juego de ecos entre las voces hispanohablantes y no hispanohablantes, entre las coloquiales y las teatrales. Lo anterior produce una deformación y extrañeza lúdica del discurso y pone el acento en la significancia.

Roland Barthes refiere la significancia, en oposición a la significación, como fenómeno de espejeo (256). Los creadores de *¿Qué es la acción?* conciben un espejeo sonoro de los significantes en las composiciones del murmullo y el eco. Este espejeo o “cámara de eco” (Nancy 40) incita a una dispersión de la escucha y a una relación erótica con las voces, con los cuerpos de las voces que hablan. El material sonoro de la pieza es únicamente vocal. Y en su juego con los ecos, el murmullo, las interjecciones, las onomatopeyas, las diversas entonaciones, ritmos y texturas superpuestos va produciendo una musicalidad del lenguaje que contrapuntea la dureza de la palabra paranoica.

Si *la afectividad de la palabra* en *¿Qué es la acción?* acciona a partir de la resonancia de los sentidos sensoriales y sensatos en el trabajo de la voz como materia sonora, cuerpo y habla, en *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* Hernández Cadenas realiza un trabajo de composición coral combinando vocalidad con memorias auditivas, canto, habla, alientos y respiración. Siguiendo el principio de relevo de voces, *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* presenta una estructura fragmentaria que desordena el relato (ya en sí fragmentado) del poema dramático de Mansur. Las voces van apareciendo desde el efecto resonante de unas en otras (por fricción, contagio, contrapunteo), desde el juego de (des)apropiación y encarnación del habla de la heroína.

De la impostura del gesto de Charlotte Corday (“te maté Marat, te voy a matar Marat”), que contiene en sí mismo un juego de palabras (matar, Marat) a la inutilidad del crimen (“pero yo sé que mi crimen no mejorará nada”), el coro de trece voces crea un recorrido sonoro que va del deletreo, al secreto compartido, a la confesión, a las demandas, al estallido, a lo íntimo, a la muerte, al crimen, a lo festivo, a la respiración, al silencio. *La afectividad de la palabra* se mueve entre el dolor y el placer, el crimen y la fiesta, “el grito aún no articulado de la revolución” y el del orgasmo.

Para ello, las voces que interpretan activan memorias auditivas que (re)suenan e interpelan la afectividad de los oyentes. Aparecen sonoridades domésticas y nacionales compartidas como la de la emisora Radio Reloj. Esta emisora tiene la particularidad de marcar el tiempo, segundo a segundo (con el tic tac de las frecuencias de un reloj) y minuto a minuto (con una sonoridad codificada), en las veinticuatro horas del día de todos los cubanos. Pero unido a ese patrón temporal o reloj sonoro radial que se escucha en todo el país viene también una noticia por minuto. En Radio Reloj esta noticia transmitida por minuto está en función de la propaganda de la ideología del gobierno cubano y sus maneras de informar/contar las realidades nacionales e internacionales. La voz de la performer Marta María Borrás, en su encarnación de la heroína en *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, utiliza y subvierte la sonoridad de este patrón temporal oficial para contar el dolor: “Para mí hasta la alegría duele/ el placer duele/ el Gran besador duele”(Mansur 27).

Junto a este ritmo de un dolor marcado por segundo en la sonoridad de Radio Reloj, se despliegan otras memorias auditivas en la voz que canta, en su vocalidad. Un ejemplo de ello es la canción rusa “Katyusha” que interpreta la performerera Alessandra Santiesteban. Reconocido tema de amor y guerra del Ejército Rojo, estas canciones rusas forman parte de la educación patriótica-sentimental de varias generaciones de cubanos. “Katyuska”, entonada en ruso y a capella por la performerera, aparece, por un lado, como premonición del crimen -“Vivo para cometer el crimen que salve a la Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes” (Mansur 15)- y, por otro, como una canción de amor -“ahora te voy a decir un texto que escribió una muchacha, que me hubiera gustado conocer más” (VV.AA, *¿Por qué hablar?*)-.

La voz que canta no solo evoca las memorias conectadas con la influencia de la antigua Unión Soviética en el imaginario cultural cubano de la segunda mitad del siglo XX. La propia palabra de Mansur, en particular el fragmento del poema dramático titulado “El cancionero”, contiene un popurrí de ritmos (y citas) conectado con la canción política y con géneros populares como el bolero, la salsa y la timba. En *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* Hernández Cadenas transforma la osteoporosis lingüística de la consigna política en un ritmo rapero:

Te maté Marat, te voy a matar Marta/ A estornudar/ A amonestar/ A desvestir/ A maquillar/ A destupir/ Que viva la revolu./ Que viva la re-voltaire./ la revoltosa revuelta revolucionaria/pa'lante, pa'lo que sea, pa'que me aguanten/ pa'luchar los combatientes./ Hasta la victoria siempre./Hasta la victoria siempre./Hasta la victoria.
(VV.AA, *¿Por qué hablar?*)

La fuerza de la voz de Hernández Cadenas, en la cadencia de su rapeo, produce una intensificación en *la afectividad de la palabra*, pues transforma las gastadas consignas políticas (“¡Qué viva la Revolución!” “¡Pa'lo que sea Fidel!”, etc.) en vibración y resonancia de múltiples sentidos. La voz se libera de ser únicamente ejecución sonora del lenguaje. Hernández Cadenas asume el juego de sílabas que rebotan en las rimas creadas por Mansur (matar-marat, los morfemas -ar e -ir de los verbos infinitivos, la sílaba re, la preposición acortada pa') como una apertura sonora que genera una polisemia de sentidos.

Justamente estas aperturas sonoras que dan sentidos aparecen también en el uso de la onomatopeya “pa pa pa pa pa pa pa pa” que la autora define como ráfaga del fusil AK-M. En

el texto, la sonoridad de esta onomatopeya se relaciona con la figura paterna (“Oh, padre. Pater. Patético. Padre patético. Paternidad patética) y el poder (“Papa móvil, Pa lo que sea Fidel pa lo que sea”, “[Marat] demasiado padre de quienes no son sus hijos”), pero también con la infancia (“Papa. Patata. Papilla”).

En el poema dramático la autora explica en una acotación la operación mimética de esta onomatopeya. Sin embargo, esta ráfaga de fusil AK-M irrumpe en la pieza sonora a través de la suavidad de la voz de la performer Laura Liz Gil Echenique. Su enunciación desvirtúa la dimensión mimética de la onomatopeya. En el montaje de Hernández Cadenas, el “pa” de esta onomatopeya resuena con la renuncia de la *política* (“A los treinta y tres años quiero desembarazarme totalmente, de una vez, del concepto de *política*”), con el “pa” de la consigna (“*Pa* lo que sea Fidel *pa* lo que sea”) y con el “por” y el “para” de la ejecución del “crimen que salve a la Revolución de los humildes, *por* los humildes y *para* los humildes” (VV.AA, *¿Por qué hablar?*). El sonido onomatopéyico se va ralentizando y termina superpuesto a la voz de Villarreal y al piano de “Claro de luna” de Debussy.

En ambas piezas corales *la afectividad de la palabra* se produce en la modulación sonora de las voces y el trabajo con sus diferentes texturas. *¿Qué es la acción?* es un coro *a capella* en el que resuenan por superposición unas voces con y en otras. A partir de operaciones como el eco, el murmullo y la combinación de tonos graves y agudos, coloquiales y teatrales, voces hispanohablantes y no hispanohablantes, los creadores acentúan la capacidad musical del lenguaje presente en la escritura de Fernández Castillo. *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, por su lado, junto a la modulación sonora de las trece voces que se relevan unas a otras, compone con sonoridades que activan memorias auditivas, voces que cantan, el aliento y la respiración. Esta última, se produce a manera de coda, en un silencio que insta a escuchar respirar. La voz aparece como aliento (de vida), como cuerpo que respira, como evento microfónico. Según Barthes, es justo en ese espacio de articulación entre el cuerpo y el discurso que se expresa en la voz donde se produce el movimiento de vaivén del acto de escucha (252).

4.4- *La escucha poética*

Partiendo de la reflexión del sentido de las palabras en el informe *Guatemala Nunca Más* elaborado por el Grupo de Recuperación de la Memoria Histórica de Guatemala (REMHI), Mondragón elabora sus definiciones de *la escucha poética*. Según el autor, la ética de la escucha, basada en el derecho a la palabra que se expresa en este informe, aparece introducida por una cita de un texto de John Berger que reflexiona sobre lo poético: “La promesa es que el lenguaje ha reconocido, ha dado cobijo, a la experiencia que lo necesitaba, que lo pedía a gritos” (Berger ctd Mondragón, *El cuidado de la palabra* 13).

Partiendo de esta ética de la escucha, que llamamos *escucha poética* en el presente capítulo, Mondragón plantea:

Berger llama ‘poema’ a dicha palabra, o manera de escuchar, que invoca la promesa compasiva inscrita en la naturaleza del lenguaje mismo, reformulando los límites de lo decible en un estado dado de la sociedad y la lengua, abriéndolas así al futuro. La poesía es una palabra de paz, no porque anestesia (‘por la hipnosis o la confianza fácil’), sino porque marca el inicio indispensable que podría llevar a que una sociedad dada preguntase por la justicia, es decir, por el futuro, esa dimensión de la otra política tan difícil de pensar desde el horizonte de la política propiamente dicha. (*El cuidado de la palabra* 13-14)

Para Mondragón, la calidad de *la escucha poética* no se conecta únicamente con el género literario sino con esa palabra que acoge y reconoce “una experiencia del dolor vivida silenciosamente” (*El cuidado de la palabra* 13). Piensa además lo poético como una palabra de paz que marca una frontera e impide la dominación y la reducción de los espacios de vida que crean la guerra y la violencia. Para el investigador mexicano *la escucha poética* tiene una dimensión reparadora porque se hace cargo de la promesa del lenguaje que consuela, de la pregunta por el futuro (Mondragón, *El cuidado de la palabra* 13)

En este sentido, Mondragón afirma que *la escucha poética* cuida la palabra, combate sus enfermedades políticas, restaura la relación de la palabra con la verdad y la justicia y construye fuerza moral y política (*El cuidado de la palabra* 13). El canal de Telegram de ediciones sinsentido está estrechamente conectado con la potenciación de este tipo de escucha. En medio de la

pandemia y de la agudización de la crisis económica, política y social en Cuba, la editorial apostó por una escucha colectiva cotidiana, por un espacio de refugio.

¿Qué es la acción? y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?*, incluso desde sus propios títulos, aparecen como preguntas abiertas compartidas entre lectores y oyentes. Esa “promesa compasiva del lenguaje” o de futuros distintos se refleja, en *¿Qué es la acción?*, en una serie de verbos que brotan como fuerzas ante la urgencia de nuevos aprendizajes al final de pieza. “De avistar anunciar telemaquiar/ el cambio de época/ cuando todo esto pase tendremos que aprender/ a deletrear/ a hablar/ a escribir/ a textrear/ pensar como si fuéramos niños” (Fernández Castillo 78).

La pieza comienza con una serie de gerundios simples que muestran el (no) futuro de “monóxido de carbono” del presente cubano. Una reducción de los espacios y los horizontes (“huyendo, prosperando, aprovechando, resolviendo, doliendo, regresando, sosteniendo, resolviendo y hasta emperifollando”) provocada por la violencia. Estos usos de gerundios simples y compuestos que reflejan un presente de opresión (“siendo empujados”, “siendo ahogados”, “siendo vendidos”) se comportan como síntomas de las enfermedades políticas de la palabra, que el autor ha también calificado al interior de su ficción como “verborrea”, “babaza”. Sin embargo, este presente oprimido se ensancha con una promesa futura de acción, expresada en el estallido de verbos infinitivos, los cuales se conectan con la emergencia de un nuevo lenguaje (“textrear, telemaquiar”). Los creadores refuerzan en la pieza vocal esta tensión entre los gerundios y los verbos infinitos presentes en la escritura. Si la lista de gerundios se enuncia en una sucesión de voces individuales, la de verbos infinitivos irrumpe como un deseo liberador en la superposición de numerosas voces.

Y es justo este deseo liberador lo que activa *la escucha poética*. El autor recoloca este deseo liberador en un espacio de infancia y de juego (“pensar como si fuéramos niños”) que luego se transforma en preguntas abiertas que interpelan a los oyentes (“¿qué es la vida?”, “¿dónde está Dios?”, “¿qué es la acción?”). Estas operaciones activan *la escucha poética*, por un lado, como afirma Mondragón, por “la reformulación que producen de los límites de lo decible” y, por otro, porque actúan como “remedio para curar las enfermedades de la palabra” (Rabinovich).

“La paranoia etnológica”, “la verborrea” y “la babaza” del lenguaje constituyen las enfermedades de la palabra que aparecen en *penélope...* como efectos desubjetivadores producidos por las políticas del miedo en el lenguaje. Sin embargo, los creadores de *¿Qué es acción?* producen un diálogo amoroso no solo en el manejo de este deseo liberador anteriormente mencionado, sino en la construcción de una correspondencia íntima como formato de la pieza coral. En *¿Qué es la acción?* cada una de las voces se presenta y envía un mensaje afectuoso al autor y a los escuchas de ediciones sinsentido:

Hola soy Raúl Capote, un beso grande a los escuchas de ediciones sinsentido. Hola, sí qué tal, Cimafunk por aquí. Estamos conectados. Quiero mandarle un beso bien grande a Martica y al Marien. Los quiero. Querido Marien, un abrazo enorme te mando desde Berlín en esta cuarentena que parece no acabarse nunca. Que sepas que en estos días de descanso te leo y te pienso. Mi nombre es Eric Morales Manero. Marien es para mí un artista al cual yo admiro mucho y una persona a la cual yo tengo el privilegio de haber conocido y de haber compartido muchas noches con él, muchos sueños. Hola Marien, soy Yim, soy de Filipinas, vivo con Yasel en Valencia, su teléfono está roto, así que leo yo. Hola Marien, soy Dina, soy de Rusia, vivo con Yasel en Valencia y como él tiene su móvil roto, lo leo yo. Hola Marien, soy Soraya y te mando un fuerte abrazo desde España. Mi Marien bello, aquí te va un beso retroviral, un abrazo creativo, un fragmento de *penélope asserando televiché*. (VV.AA., *¿Qué es la acción?*)

Como “un abrazo creativo”, los saludos y mensajes que amistades y desconocidos del autor sitúan en la apertura de la pieza constituyen un gesto tierno que asume una práctica íntima del acompañamiento ante la experiencia del dolor. En medio del contexto pandémico, de la compleja realidad sociopolítica que atraviesa el país y de la condición de insilio de su autor, *¿Qué es la acción?* se imagina como “un beso retroviral” para Marien y los escuchas del canal. Conectados con la potenciación del deseo liberador que palpita en *penélope...*, esta correspondencia íntima, amorosa y colectiva que los creadores conciben constituye uno de los elementos clave de *la escucha poética* y del cuidado de las palabras.

¿Por qué hablar de la falta de respiración? cuestiona, desde la propia pregunta que nombra la pieza, la dimensión de la política dominante que, según Mondragón, opera en la lógica “de quién ganó o perdió la guerra” (*El cuidado de la palabra* 13). En el texto de Mansur, esta dimensión de la política dominante se refleja en el crimen que debe ejecutar la heroína. Pues la lógica de este tipo de políticas oscila entre la derrota y la victoria, el traidor y el héroe, el crimen y la lealtad.

Sin embargo, en la escritura de Mansur, la heroicidad como afecto político y enfermedad de la palabra es deconstruida en la impostura del crimen. La ambivalencia de la heroína entre “mensajera de la muerte” y “enfermera lista para curar si se quiere” desplaza la pregunta sobre la asfixia política y pone el acento en “el futuro destello de la llamarada”(Mansur 17).

De esta forma, *la escucha poética* se conecta con ese “deseo Corday” al que aludíamos anteriormente. La palabra se libera de la consigna política, de la osteoporosis del lenguaje y se convierte en fuerza orgiástica (“en un minuto el rayo cae, consume y deslumbra”) y menstrual (“¿quién es la que ve la cabeza rodando de Marat cuando menstrúa su muerte”), en receta de cocina (“islas flotantes”), en aliento de vida y respiración.

El montaje de voces y sonoro en *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* se conecta con la exploración de este deseo. La transmisibilidad de la palabra se pone por encima de la legibilidad del relato. Hernández Cadenas mezcla la palabrea deletreada, susurrada, deformada, rapeada, los verbos cantados y el juego con la performatividad de la consigna revolucionaria que exploran los performers. La pieza coral intercala este tipo de materia vocal con tonos suaves e íntimos que introducen el elemento confesional, biográfico:

Mis abuelos han muerto. Estamos reunidos mi madre, mi padre, mi hermano y yo. /
Creo que nunca hemos estado en los Estados Unidos (de Ánimo). / Nunca antes
habíamos sido tan tolerantes unos con otros. / Nunca antes sentí que necesitáramos
tanto/ Por suerte alguna única muerte. (VV.AA, *¿Por qué hablar?*)

¿Por qué hablar de la falta de respiración? se compone a partir de las resonancias en coincidencia o disidencia entre la muerte del abuelo, la muerte de Marat y la muerte de la heroína, entre la revolución y el orgasmo, entre el ruido onomatopéyico (“pa pa pa...”) y el “pa” de la consigna política (“Pa’ lo que sea”). Para Mondragón, este tejido de voces que se hilvana a partir de la resonancia de una voz en la otra es constitutivo de *la escucha poética*. En esta dinámica se expresa la lógica de la escala del uno a uno, también definida por el psicoanalista argentino Fernando Ulloa como “la numerosidad social” (Ulloa ctd en Mondragón, *La potencia de la intimidad* 55). Esto se traduce en el canal en esa escucha atenta a la palabra acogida que activará como repuesta una nueva escucha. De esta forma, *la escucha poética* instaura, por un lado, la posibilidad del advenimiento de lo impensado y, por otro, produce inteligencia lúdica y colectiva.

En *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* el espacio orgiástico generado por estas resonancias vocales también se hace extensivo a las sonoridades. La risa patológica del Joker se mezcla con el gemido orgásmico. Las sonoridades de los instrumentos de percusión con las de Radio Reloj. La onomatopeya del disparo infantil con el piano de Debussy. Todo lo anterior marca una ritmicidad que oscila del espacio funerario al festivo, de las declaraciones de muerte a las amorosas, de sonoridades estridentes a la escucha microfónica de la respiración.

En medio del contexto pandémico y del recrudecimiento de la polarización política en Cuba, ambas piezas corales apostaban por gestos tiernos, por acompañar y sostener. Como “un beso retroviral” y una respiración compartida, *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* interpelaban a los escuchas de ediciones sinsentido. Y es justo esa “calidad de lo que acoge” lo que Mondragón pone en el centro de *la escucha poética*.

En resumen, *las dramaturgias de la escucha* en *¿Qué es la acción?* y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* ponen su acento en *la afectividad de la palabra*. En este sentido, siguiendo las definiciones de Mondragón, piensan lo afectivo como el material primario con el que se construye la reflexión. Por ello, ponen el énfasis no únicamente en el valor semántico de las palabras, sino en los afectos que estas movilizan a través de la musicalidad, el ritmo, la entonación, las memorias auditivas y la vocalidad. Lo anterior propicia el trabajo con el murmullo, el eco, la respiración. Ambas puestas en voz apuestan por el cuidado de la palabra y combaten sus enfermedades políticas.

Este cuidado de la palabra instaure una *escucha poética*, la cual es entendida, según Mondragón, como la calidad de lo que acoge y la promesa de paz contenida en la naturaleza del lenguaje. Tanto en *¿Qué es la acción?* como en *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* los creadores producen gestos tiernos que sanan la palabra y construyen fuerza moral y política.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos explorado cómo en la escena cubana contemporánea se viene realizando un teatro pensado y hecho para los oídos. Para ello, hemos analizado la producción escénica de tres proyectos representativos de una promoción de novísimos teatristas que irrumpe en el panorama profesional a inicios del siglo XXI. El LEES, Osikán y ediciones sinsentido, fundados en la segunda década del presente siglo, practican un teatro para los oídos que aparece como una respuesta estética y política frente la administración y el control de la escucha del gobierno cubano. Basándonos en los estudios de Rafael Mondragón, hemos visto cómo resulta necesaria una pedagogía del oído para romper con la cultura del silencio en situaciones de violencia.

Para analizar las pedagogías o arquitecturas del oír que ponen en práctica los creadores en estos laboratorios teatrales, hemos formulado la noción de *dramaturgias de la escucha* que es el concepto clave de la presente investigación. Hemos definido estas *dramaturgias de la escucha* como dramaturgias escénicas que se preguntan por el tipo de escucha que la pieza teatral instaura y el lugar que le asigna al oyente. En este sentido, *las dramaturgias de la escucha* subvierten la jerarquía de la visión en la tradición teatral occidental y activan escuchas críticas y participativas. Como ejemplo de lo anterior, a lo largo de la memoria y a partir de las definiciones de Peter Szendy, Suely Rolnik y Mondragón, hemos distinguido tres tipos de escuchas críticas potenciadas por este teatro cubano para los oídos: *la escucha diletante* (capítulo II), *la escucha vital* (capítulo III) y *la escucha poética* (capítulo IV).

En el segundo capítulo de este trabajo hemos estudiado *las dramaturgias de la escucha* en el LEES. Para ello nos hemos detenido en el análisis de la pieza *R/T Poetry 4...*, del director teatral Chevallier en colaboración con un grupo de teatristas cubanos. En esta pieza vimos cómo la dramaturgia se articulaba a partir de principios compositivos conectados con la escucha: *el presente y el tiempo sonoros*. Estos principios producen en los oyentes un “dejar desear” y una responsabilidad en la elaboración de pensamiento de la obra. En *R/T Poetry 4...*, experimentada como una onda vibratoria en bucle (del patio a la sala al sótano al patio), el presente y el tiempo

adoptan la fugacidad del sonido. Lo anterior lo vimos ejemplificado en los paisajes silentes que los performers componen en el patio de la iglesia-teatro Buendía. También en el trabajo con el silencio dicente que produce en la pieza un oír imaginado.

Estas operaciones de *las dramaturgias de la escucha* en *R/T Poetry 4...* generan en los oyentes una percepción abierta, debido al carácter mexitéxico de lo sonoro (contrariamente al mimético de lo visual). Esa capacidad singular de afectar como penetración, insistencia, rebote, remisión que contiene lo sonoro constituye un elemento clave de *la escucha diletante* que instaura la pieza. Abierta a los ruidos de la vida, *la escucha diletante*, flotante, distraída es una escucha crítica y activa porque no diluye a los oyentes en sus experiencias auditivas frente a la obra. Al contrario, sus responsabilidades se sitúan en el acto de escucha de la obra como lo que está por venir, en contraposición al hecho de recibir la obra como algo dado para ser escuchado.

En el tercer capítulo hemos reflexionado sobre otro tipo de escucha crítica practicada en las dramaturgias de Osikán. A partir del acercamiento a la obra *Okana...*, del creador escénico Hernández Suárez, hemos analizado *la escucha vital*. Esta, como saber extracognoscitivo, es un modo de aprehensión del mundo que opera simultáneamente al de nuestras percepciones y sentimientos como sujetos. *La escucha vital* la vimos relacionada con un saber del cuerpo, un saber de lo vivo que capta las señales de las fuerzas que lo agitan, que lo sofocan, pero también los mundos virtuales o “embriones de futuros”(Rolnik 23) que se le anuncian.

La escucha vital en *Okana...* se despliega en la concepción de una obra-ceremonia que propone a los oyentes la experimentación de una emoción vital. Conectada con la cosmovisión y la ritualidad de la Santería cubana, *las dramaturgias de la escucha* en la pieza se articulan a partir de tres principios compositivos: *las imágenes y presencias acústicas* y *el ritmo sonoro*. En las primeras analizamos una tensión entre el ver y el oír ejemplificada en la concepción del monte de micrófono y fibras vegetales, del altar escénico y de las voces sin cuerpos (el yo poético plural). Vimos cómo en estos casos la percepción auditiva genera un horizonte más amplio que la visual, pues el sonido se desprende de su subordinación a la imagen, como acontece en la escena dramática tradicional. En el universo escénico de *Okana...* demostramos cómo no son las cosas las

que producen el sonido, sino más bien el sonido el que produce las cosas (acciones, movimientos, imágenes, narrativas).

El *ritmo sonoro*, ejecutado en vivo por los tambores *batá*, es el principio que rige en escena la aparición, transformación y desaparición de *las imágenes y presencias acústicas*. El *ritmo sonoro* no solo orquesta la espacialidad, la temporalidad y las materialidades escénicas, sino también rige la emocionalidad de los oyentes. Vimos cómo *los cuerpos-batá* de las performeras se comportan como cuerpos vibrátiles que activan una *escucha vital* en los oyentes a través de la resonancia. Y es justo a través de esta resonancia que los oyentes pueden relacionarse con el *ashe*, concepto clave de la cosmovisión y ritualidad yoruba que propicia un tiempo ceremonial compartido. De esta manera, en *Okana...* vivos, muertos, ancestras, espíritus, orishas, performeras y oyentes habitan juntos un aquí y un ahora.

En el cuarto y último capítulo nos hemos enfocado en *las dramaturgias de la escucha* en el canal de Telegram de ediciones sinsentido. Hemos estudiado un tercer tipo de escucha crítica en las puestas en voz *¿Qué es la acción?* de Raúl Capote, Kiko Faxas, Yasel Rivero y William Ruiz Morales y *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* de Martha Luisa Hernández Cadenas en creación colaborativa con doce artistas. En las mismas, hemos analizado cómo *la afectividad de la palabra* genera una *escucha poética*. Esta última entendida como una manera de escuchar que acoge y reconoce una experiencia del dolor vivida silenciosamente. Al mismo tiempo, *la escucha poética* impide la dominación y la reducción de los espacios de vida que produce la violencia y actúa de forma reparadora porque se hace cargo de la promesa del lenguaje que consuela, de la pregunta por el futuro.

En ambas piezas corales hemos analizamos las enfermedades de la palabra provocadas por el sociolecto y la violencia de la Revolución cubana, así como las operaciones que generan los creadores para cuidar y sanar la palabra herida, ahuecada, corrompida, vaciada de sentido. Como ejemplo de lo anterior, estudiamos el trabajo con el murmullo y el eco para generar *la afectividad* en *¿Qué es la acción?* El murmullo como recurso que suspende la ilegibilidad de la palabra, un antes de la voz articulada que acentúa su vocalidad. El eco, por su parte, aparece como un después de la voz, como rebotes sonoros del sentido. Estos comportamientos de la palabra como

materialidad sonora también los observamos en *¿Por qué hablar de la falta de respiración?* En las transformaciones de las gastadas consignas políticas en vibración y resonancia de múltiples sentidos -“que viva la revoltosa revuelta revolucionaria” (Mansur 35)-, en el trabajo con la voz que canta, las memorias auditivas y la respiración como acontecimiento microfónico.

A lo largo de la memoria hemos podido apreciar los diferentes comportamientos de *las dramaturgias de la escucha* en el teatro cubano contemporáneo. El estudio de este concepto nos ha permitido demostrar cómo las obras exigen ser escuchadas, qué plaza le designan al oyente y qué medios utilizan para componer una escucha. Además, hemos observado la naturaleza sinestésica de los principios compositivos analizados en las diferentes piezas, como un elemento común, junto a la coralidad y la polisensorialidad, de *las dramaturgias de escucha*.

Las piezas y proyectos analizados en este trabajo son herederos de una tradición teatral que, con el desarrollo de dramaturgias escénicas específicas, ha apostado por la autonomía de lo escénico frente al drama literario. En este sentido, las piezas exponentes de *las dramaturgias de la escucha* se caracterizan por la diversidad de formatos (taller de creación, obra-ceremonia y puestas en voz), espacios (no convencionales, convencionales, Telegram) y principios compositivos (*presente y tiempo sonoros, imágenes y presencias acústicas, ritmo sonoro, afectividad de la palabra*) que las articulan.

En estas “comunidades de la escucha atenta” (Mondragón, *Viñetas del cuidado de la palabra* 335) que son el LEES, Osikán y ediciones sinsentido, se constata cómo la práctica de estas escuchas críticas (*la diletante, la vital y la poética*) desnormalizan el lenguaje de la violencia y los tipos de escucha impuestos por el gobierno cubano. También analizadas en esta investigación como escuchas libres, estas dramaturgias potencian la inteligencia colectiva y fortalecen la imaginación social.

Finalmente, el presente trabajo es una aportación al campo de los estudios teatrales cubanos en tanto registra y reconoce prácticas artísticas poco estudiadas o marginalizadas en un contexto de precariedad socioeconómica y de un régimen político autoritario. En este sentido, esta investigación visibiliza obras, creadores y proyectos escénicos afectados por la censura, los borrados institucionales, los procesos migratorios y los insilios.

El presente estudio abre la posibilidad de que *las dramaturgias de la escucha* sean analizadas desde otras disciplinas que van más allá del campo de estudios teatrales. Asimismo, su análisis resulta de interés para abordar el estudio de prácticas similares dentro del campo artístico cultural cubano, como spoken word, hip hop, arte ritual, activismos, podcasts, etc... Son estas también formas de escuchas libres que deshacen los tipos de escucha impuestos por la cultura del opresor, enfrentan la violencia que produce el régimen político cubano y ensayan otras formas de vínculos sociales. En sus pedagogías del oído, *las dramaturgias de la escucha* podrían estimular interrogantes y abordajes teóricos en los cruces entre prácticas artísticas, comunidades e imaginación social.

Bibliografía

- Abreu, Alberto. "El Black Power en la Cuba de los sesenta y setenta. Conversación con Juan Felipe Benemelis". *Afromodernidades*, 6 de octubre de 2012, <https://afromodernidades.wordpress.com/?s=Conversaci%C3%B3n+con+Juan+Felipe+Benemelis>.
- Álvarez Ramírez, Sandra. "El aporte de Sara". *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Selección de Daisy Rubiera Castillo e Inés María Martiatu Terry. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2015.
- Anónimo. "Manifiesto del 27N". *Rialta Magazine*, 12 de abril 2021. <https://rialta.org/manifiesto-del-27n/>.
- Barba, Eugenio, y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, 2007.
- Barthes, Roland. "El acto de escuchar". *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, 1986.
- Batista, Ángeles. "Entre investigación y creación, reflexión teórica y práctica escénica. Jean-Frédéric Chevallier. Entrevista con Ángeles Batista". *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, pp. 259-73.
- Borja, Marcus. "Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre". *Revue Sciences/Lettres*, n.º 5, 5, octubre de 2017. [journals.openedition.org, https://doi.org/10.4000/rsl.1256](https://doi.org/10.4000/rsl.1256).
- Cabrera, Lydia. *El monte*. Tercera edición. La Habana: Editorial Letras cubanas, 2006.
- Casamayor Cisneros, Odette. "¿Ser negro e interpretar La Traviata?". *Hypermedia Magazine* (blog), 26 de diciembre 2019. <https://hypermediamagazine.com/dosieres-hm/contra-el-racismo/negros-cubanos-la-traviata/>.
- Castro Ruz, Fidel. "Palabras a los intelectuales". *Revolución Letras, Arte*, 1980, pp. 7-33.
- Céspedes, Leonel Gámez. "El concepto de vida y muerte en la religión yoruba". *Vita Brevis*, n.º 2, 2, diciembre de 2012, pp. 48-86.

- Chevallier, Jean-Frédéric. "Aportes y tiempos del texto (de teatro)". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, n.º 1, 2018, pp. 193-226.
- . *Deleuze et le théâtre: rompre avec la représentation*. Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- . "Fenomenología del presentar". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, n.º 1, junio de 2011, pp. 49-83.
- . "Introducción: hacia un teatro del presentar". *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo (noches de teatro)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 7-18.
- . "Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo". *Líneas de fuga*, n.º 20, noviembre de 2006, pp. 6-22.
- Correa, Alejandra González. "La ceremonia del itutu en la religión osha-ifá". *Vita Brevis*, n.º 5, 5, diciembre de 2014, pp. 91-108.
- Díaz, Jaidy. "Al extremo de un oído: pensar sonido." *Youtube*, cargado por Licenciatura Artes Escénicas UPN, 10 agosto. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=cthORTXrlrc>
- Eli Rodríguez, Victoria. "Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá". *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, n.º 6, 2002, p. 6.
- En la otra isla*. Dirigida por Sara Gómez, Documental. ICAIC, 1968. <https://www.youtube.com/watch?v=LKERUwTIWwc>.
- Espinosa Mendoza, Norge. "Teatro independiente en Cuba: hablan los directores". *La joven Cuba*, 22 de noviembre de 2023, <https://jovencuba.com/teatro-independiente-testimonios-1/>.
- Fernández Castillo, Marien. *penélope aserrando televiché*. ediciones sinsentido, 2017.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada Editores, 2011.
- García Abreu, Eberto. "Horizontes de las teatralidades: las dramaturgias y las prácticas escénicas cubanas contemporáneas". *Común-A*. Vol. 2, n.º 1, Julio 2018, pp. 73-97.
- Griffero, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur, 2011.
- Hechavarría Prado, Habey. "Ensayo para la ejecución de un crimen político (Apuntes sobre *Charlotte Corday*. Poema dramático de Nara Mansur)". *Habla Charlotte Corday por segunda vez*, E-Book, ediciones sinsentido, 2019, pp. 38-43.

- Helbo, André. "Le son, le signe, la scène". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 36, n.º 1-2, 2016, pp. 255-69. www.erudit.org, <https://doi.org/10.7202/1051187ar>.
- Hernández Cadenas, Martha Luisa. "Aguzar el oído con ediciones sinsentido". *Tablas. Revista cubana de artes escénicas*, Vol. CXVI, n.º Anuario, 2020, pp. 129-32.
- . *Esta obra habla de ti y de mí. Ensayos para (des)a(r)mar la experimentación escénica en Cuba 2012-2018*. Ediciones Alarcos, 2020.
- . "s/t". *Ediciones sinsentido* (blog), 22 de marzo de 2020. <https://t.me/edicionessinsentido>.
- . "Simone y Sartre, vistos por una muchacha de buena conducta o todo aquel silencio interior". *Aún sueño con mi país*, 8 de septiembre de 2016, <https://marticaminipunto.wordpress.com/2016/09/08/ediciones-sinsentido-2/>.
- . "Sobre la conservación y el deseo. Charlotte Corday. Poema dramático. Habla Charlotte Corday por segunda vez, E-Book, ediciones sinsentido, 2019, pp. 5-8.
- Hernández González, Yohayna. "Hasta que se seque el malecón... Ideas, acciones y vivencias de una práctica creativa". En *La colaboración. Pensar el fenómeno*. Compilación de Cynthia Garit Ruiz. Ediciones Alarcos, 2017, pp. 38-62.
- . "Salir del clóset (de lo dramático): aproximaciones a la escena impertinente." *Gaceta de Cuba*, n.º 5, octubre de 2014, pp. 13-17.
- . "Vers l'écoute". *Curieux manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changement*. Direction par É. Martz-Kuhn et J. Mill. Le Passage, FTA, 2024, pp. 327-35.
- Hernández González, Yohayna, y José Ramón Hernández Suárez. Okana. Ritual AfroRadiactivo. 2019. Archivos de Osiká Vivero de Creación, Madrid.
- Hernández Suárez, José Ramón. Entrevista con Yohayna Hernández González. 2023. Inédita.
- Herrera, Georgina. "Elogio grande para mí misma". *Poeticous*, <https://www.poeticous.com/georgina-herrera/elogia-grande-para-mi-misma>. Accedido 14 de abril de 2024.
- . "Yo sé cuál es mi lugar y lo costoso que resulta". *Grifas. (Afrocaribeñas al habla)*, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021, pp. 117-21.
- Hilb, Claudia. *Silencio, Cuba. La izquierda democrática frente al régimen de la Revolución Cubana*. Edhasa, 2013.

- In my language.* Dirigida por Amanda Baggs, 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=ysdPFRHE7zw>.
- Landrove, Hilda. "En Cuba 'nos quitamos el ropaje del silencio'. ¿Ahora qué va a hacer la izquierda con las palabras?" *Rialta Magazine*, 16 de julio de 2021, <https://rialta.org/ropaje-del-silencio-izquierda-con-las-palabras/>.
- Le Breton, David. *La saveur du monde : Une anthropologie des sens*. Éditions Métailié, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Paso de Gato, 2013.
- Llovet, Elena. "Lo real es lo político: documentalidad y performatividad en el teatro latinoamericano". *Rialta Magazine*, 2 de septiembre de 2022, <https://rialta.org/documentalidad-performatividad-teatro-latinoamericano/>.
- Mansur, Nara. "Charlotte Corday. Poema dramático". *Habla Charlotte Corday por segunda vez*, E-Book, ediciones sinsentido, 2019, pp. 13-35.
- Martiatu Terry, Inés María. *El rito como representación. Teatro ritual caribeño*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- Martín-Sevillano, Ana Belén. "Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art 2". *Cuban Studies* 42, n° 1, 2011, pp. 136-54.
- Martínez Alvarez, Mariel. "Actos en común: interrupciones y comunidades en el teatro cubano y cubanoamericano (1970-2020)". Doctor of Philosophy, The University of Michigan, 2023.
- Martínez Tabares, Vivian. "1980-2005: pulso y razones de la escena cubana". *Arrabal*, 2010, pp. 35-46.
- Martínez-Echazábal, Lourdes, y Inés María Martiatu. "¡Sara es mucha Sara!". *Afro-Hispanic Review*, vol. 33, n.º 1, 2014, pp. 235-60.
- Medina, Jamila. "Nara Mansur y Charlotte Corday: de 1768 a 1969 revoluciones por minuto". *Habla Charlotte Corday por segunda vez*, E-Book, ediciones sinsentido, 2019, pp. 44-52.
- Mena Cañadas, María José. *Los orishas en Madrid: práctica y funcionamiento de la regla de Osha e Ifá*. 2019. Universidad Complutense de Madrid.
- Mondragón, Rafael. "Al margen de Henríquez Ureña. Sobre 'voz', 'cuerpo' y 'herencia' en el filosofar de Nuestra América". *Andamios*, vol. 7, n.º 13, 2010, pp. 259-90.

- . "El cuidado de la palabra en tiempos de violencia expresiva. Reflexiones sobre los filólogos populares de América Latina y sus prácticas de acción cultural". *Alternativas*, n.º 9, 2018, pp. 1-22.
- . "La potencia de la intimidad en tiempos de crisis civilizatoria. Algunas reflexiones latinoamericanas sobre compartir la literatura y crear encuentros entre desconocidos". *La literatura como refugio. Palacios de palabras a lo largo del mundo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 29-59.
- . "Viñetas del cuidado de la palabra en tiempos de violencia expresiva". *Prefiguraciones de lo político*, Ediciones del lirio, 2018, pp. 315-63.
- Morales López, Pedro. *Ritualidad y artes escénicas. Delimitaciones conceptuales y espacios de interacción*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Amorrortu, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Grupo Editorial Éxodo, 2022. <https://elibro.net/ereader/elibrodemo/221308>.
- Orizondo, Rogelio. "Ella se desdramatiza: sin yoki, sin yaki y sin pelotica". *Tablas. Revista cubana de artes escénicas*, vol. XCIV, n.º 3, 2010, pp. 86-89.
- Ortiz, Rubén. *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI: El amo sin reino: Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Conaculta: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato, 2016.
- Pitozzi, Enrico. "Aux bords de l'audible : une étude des théâtres du son". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 36, n.º 1-2, 2016, pp. 223-54. www.erudit.org, <https://doi.org/10.7202/1051186ar>.
- Rabinovich, Silvana. "Amor(alismo). Reflexiones en torno al rojo amor que no se sonroja (o Ética y política sin moralinas)". *Congreso República Amorosa*, 23 de marzo de 2012, <https://congresorepublicaamorosa.wordpress.com/2012/03/23/amoralismo-reflexiones-en-torno-al-rojo-amor-que-no-se-sonroja-o-etica-y-politica-sin-moralinas-por-silvana-rabinovich/>.
- Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, 2019.

- Rubiera Castillo, Daisy. "La mujer en la santería o Regla Ocha: género, mitos y realidad" *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Selección de Daisy Rubiera Castillo e Inés María Martiatu Terry. Editorial Ciencias Sociales, 2015.
- Ruiz Ruiz, María Mercedes. *El cuerpo tumbo en el Laboratorio escénico de experimentación social (LEES)*. 2021. Universidad de las Artes de Cuba.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. 3ra edición corregida, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Sinisterra, José Sanchis. "Dramaturgia de la recepción". *Fragments de un discurso teatral*, Paso de Gato, 2013, pp. 307-318.
- Suárez Durán, Esther. "Teatro cubano del transmilenio, 1990–2010". En *Handbook on Cuban History, Literature, and the Arts*. Routledge, 2014.
- Suárez Gómez, Ainhoa. "Nietzsche y el arte de aprender a callarse". *Cartografía íntima* (blog), 4 octubre 2023. <https://cartografiaintima.com/2023/04/10/nietzsche-y-el-arte-de-aprender-a-callarse/>.
- . «No todo el lenguaje es voz: el audismo como forma de discriminación». *Cartografía íntima* (blog), 23 de septiembre de 2022. <https://cartografiaintima.com/2022/09/23/no-todo-el-lenguaje-es-voz-el-audismo-como-forma-de-discriminacion/>.
- Szendy, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Éditions de Minuit, 2001.
- . *En lo profundo del oído: Una estética de la escucha*. Metales pesados, 2015.
- Valdés, Oriate Yrmino (Omi Dima). *Ceremonias fúnebres de la santería afrocubana*. @Yoruba libros.
- Valenciano, Mónica. "Plurales Transversales." *Facebook*, cargado por Museo Universitario del Chopo, 2 de diciembre de 2019, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=731136030701176
- Valiño, Omar. "Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90". *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 31, 2002, pp. 83-115.
- Villarreal, Pedro Enrique. "A la cuarentanga." *Ediciones sinsentido* (blog), 23 de marzo de 2020. <https://t.me/edicionessinsentido>.

Varela, Víctor. *El árbol del pan. Entrenamiento físico vocal para la técnica y la estructura orgánica*. Teatro Obstáculo, 2001.

VV.AA. "¿Por qué hablar de la falta de respiración?" *Ediciones sinsentido* (blog), 11 de mayo de 2020. <https://t.me/edicionessinsentido>.

VV.AA. "¿Qué es la acción?" *Ediciones sinsentido* (blog), 3 de abril de 2020. <https://t.me/edicionessinsentido>.

White, Bretton. *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba*. University Press of Florida, 2020.