

Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea. Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo

Carlos GÁMEZ

Universidad Iberoamericana, México

gilgamezr@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Doctorando en Letras Modernas y maestro en Estudios de Artes por la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México, México). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba, Cuba). Licenciado en Teatrología por la Universidad de las Artes (La Habana, Cuba). Su investigación aborda la memoria histórica y el videoarte en el terreno de las artes visuales. Además trabaja la dramaturgia latinoamericana, la memoria desde la autoficción y la relación de ambas con el dispositivo escénico.

Resumen

El ensayo trabaja la obra dramática de Rogelio Orizondo (Santa Clara, 1983) y propone una búsqueda concentrada en la autoficción como dispositivo discursivo. A partir del análisis de la pieza *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), el trabajo aporta la mirada conectiva generacional entre la poética del autor y el resto de sus colegas dramaturgos. Para ello, se presenta esta pieza como modelo desde su desarrollo estructural, a manera de reflejo de un proyecto estético compartido entre los egresados del Instituto Superior de Arte. El texto busca caracterizar la construcción del dispositivo autoficcional en la poética de Rogelio Orizondo, exponer las relaciones intertextuales entre Heiner Müller y el dramaturgo cubano, así como demostrar la incidencia de una memoria prostética en la generación de los Novísimos, de la que el autor es parte. Con una estructura que parte de la visión de Orizondo de la tradición teatral y su autorreflejo en las capas de su escritura, regresa al *Hamlet* de Shakespeare, para apostar por una recontextualización enfocada en otras problemáticas alejadas del original, esta vez de tipo socio-político en Cuba. La investigación demuestra cómo la pieza del dramaturgo inglés funciona a modo de comodín para exponer la resistencia de una generación de autores, que asumen la prótesis de otras temporalidades y geografías para filtrar sus propios cuestionamientos estéticos, éticos y políticos.

Palabras clave: teatro cubano, memoria, autoficción, los Novísimos, Rogelio Orizondo, Hamlet

Carlos GÁMEZ

Las costuras de una dramaturgia cubana contemporánea. Autoficciones y prótesis en la obra de Rogelio Orizondo

En los procesos de escritura del texto contemporáneo, los dramaturgos asumen una corporalidad que desborda la presencia de su contexto a modo de expresión verbal de su biografía. La memoria ha abandonado el halo de misticismo sobre la cercanía con lo epopéyico, partiendo de la necesidad de valorizar las historias de cada individuo por igual. Con estos pensamientos el creador del siglo XXI busca la interacción con un público que lo sienta parte de su historia personal, un auditorio que se modifique a partir del consumo de otro relato que no sea suyo pero que, sin embargo, lo incorpore como si lo fuera.

Las piezas que habitan el territorio de la escena cubana hoy participan de una búsqueda cercana a la confesión. Esa particularidad ha posibilitado el nacimiento de una voz generacional en los dramaturgos egresados del Seminario del Instituto Superior de Arte. Esta inclinación textual se ha convertido en una presencia esperada por los seguidores de estos autores como resultado de un cantar de gesta popular. La expresión autoficcional conduce esta recepción del acto performativo hacia el fragor de un límite cultural porque, inspirado en las voces de una vida terrenal, se las ve transmutadas hacia el territorio del famoso gesto *ready made*, en esta ocasión fuera de lo objetual y corporizado en el lenguaje como medio expresivo.

El cambio de proyección y escenario trasciende las fronteras de la escena y coloca un puente en el lugar de la pieza escénica. Con el paso de un relato vulnerable y conocido por los asistentes a la sala, el dispositivo teatral convierte el personaje tras la convención en una referencia cognoscible, dispuesta a manifestar la recepción artística como acto terapéutico. Las pretensiones del teatro cubano hoy llegan al espacio del diálogo reflejante, es decir, la geografía donde se muestra la partitura escénica como devolución de la biografía que inspira; el campo de estudio es referencia y receptor. Son extracciones de un proceso político *in progress*.

Las marcas en la costura de una cirugía

La Habana es una de las ciudades con mayor desarrollo del teatro en la isla y, debido a que es la capital, muchos de los principales colectivos escénicos tienen su sede allí. Por eso hay una efervescencia de trabajo y un constante diálogo con invitados que llegan de gira o de intercambio. En medio de los festivales se muestra un actualizado repertorio de los estrenos a nivel nacional e internacional, por lo que se convierte en el lugar oportuno para el descubrimiento de corrientes estéticas o poéticas que inspiran a los estudiantes de las artes escénicas. Así ha pasado con las semanas de teatro que las embajadas con sede en Cuba han organizado para fomentar el estudio de sus autores y apoyar económicamente las producciones de los jóvenes dramaturgos y directores, con el mecenazgo de estrenos en el marco de estas semanas temáticas.

Parte de esta programación corre a cargo de grupos con un amplio recorrido en la escena y una presencia habitual en los festivales del continente y de Europa. Por este motivo, están en comunicación con los creadores de una poética que oxigena las visiones de un teatro en constante mutación en la isla. Al calor de estas conversaciones se proyectan los talleres que luego se organizan en la ciudad y levantan interés en los seguidores de un camino alejado de la tradición representacional acostumbrada.

En vistas a un estudio sobre la cercanía de alguna de estas corrientes internacionales que se han asentado en la voz de los creadores, nos planteamos, como pregunta de investigación, cómo se construye un dispositivo autoficcional a través del estudio de *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2010), de Rogelio Orizondo y, a través de ello, plantearnos cómo la memoria prostética moldea una generación de dramaturgos que la incorporan en su poética a modo de construcción autoficcional.

La obra de Orizondo es uno de los resultados de los diálogos de estos talleres con los estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA), así como de las influencias de los dramaturgos de otras regiones alejadas del continente. Como hipótesis a las preguntas, nos planteamos que la autoficción en el teatro cubano es una estrategia discursiva con una amplia representación en la escena contemporánea, incorporada desde la primera década del 2000 por varios de los dramaturgos jóvenes a su poética. Sin embargo, los estudios sobre teatro en la actualidad realizan un análisis de la propuesta escénica que no valoriza el desplazamiento autoficcional como parte de las características generacionales de los Novísimos. En consecuencia, el presente ensayo expone los vínculos intertextuales entre Heiner Müller y Rogelio Orizondo producto de la emergencia de una generación prostética en Cuba, a través de un dispositivo autoficcional.

Para exponer los argumentos de la hipótesis tendremos como objetivos: caracterizar la construcción del dispositivo autoficcional en la poética de Rogelio Orizondo; exponer las relaciones intertextuales entre Heiner Müller y el dramaturgo cubano, y demostrar la incidencia de una memoria prostética en la generación de los Novísimos, de la que Orizondo forma parte.

La estructura del ensayo comienza por una definición de la autoficción a manera de corriente estética que concentra el estudio de *Ayer dejé*

de matarme..., junto a la relación intertextual con la obra *Hamlet-machine*, de Heiner Müller, autor que proponemos como fundamental en la influencia de la dramaturgia contemporánea; luego viene una caracterización de algunos elementos de la generación de los Novísimos que se muestran en el texto para llegar a la memoria prostética y su identificación con la promoción del ISA y, por último, se presenta la triangulación entre autoficción, memoria prostética y la poética de Orizondo como sedimento de un relato contextual.

De la autoficción y la genealogía de Rogelio Orizondo en Hamlet

En los talleres que se han realizado a tenor de los cuestionamientos que las generaciones de recién graduados abanderan, se encuentra la renovación de varias corrientes escriturales, así como de los espacios de representación. La experimentación formal mantiene las temáticas que han estado presentes a lo largo de toda nuestra historia cultural y declara la presencia de un apego a la territorialidad simbólica a modo de *statement*. Estos temas que discursan sobre las condiciones sociopolíticas de los cubanos, la emigración, la incertidumbre en el futuro, el turismo como válvula de escape y la complejidad identitaria, entre otros, profundizan en una mirada que subyace en la psicología de todos los cubanos desde que adquirimos consciencia: qué parte de la memoria histórica es nuestra memoria.

Entre los autores que han llegado a la capital se encuentra Sergio Blanco, quien tiene una amplia presencia internacional y es uno de los latinoamericanos más representados hoy. La obra del dramaturgo se ha concentrado en una búsqueda de las particularidades de la autoficción como lenguaje escritural y a partir de su estudio y rastreo en la historia del arte, ha podido armar una genealogía y construir un concepto que la defina, así como un método de trabajo. Sus piezas se han concentrado en la evolución de la ficción y el roce con lo autobiográfico, y han producido historias con la matriz de ambas perspectivas.

Esta postura llamó la atención de los autores que buscaban una manera de incluir en sus textos una parte de su vida, de su experiencia, pasada o presente. La autoficción de la mano de Sergio Blanco les aportó la pasión que ya se venía desarrollando como parte de la estela que dejara el teatro documental y que algunas búsquedas desde lo posdramático habían comenzado a colocar en la mira. La autoficción les otorgaba la libertad de mostrarse como parte de su relato, de la Historia de todos que tantas veces habían pensado detonar.

Blanco, en su libro *Autoficción. Una ingeniería del yo*, produce un pensamiento ensayístico de manera que muestra algunas de las claves particulares de su postura personal ante el fenómeno teatral. En el taller que Sergio Blanco impartiera en La Habana dejaba los conocimientos y las raíces de algo que sería uno de los principales pilares en la voz de la poética de muchos de los dramaturgos graduados del ISA.

El autor francouruguayo define la autoficción como una intersección, es decir, no una u otra dimensión, sino que ambas coinciden en un mismo texto. En su libro expone:

(...) me he acostumbrado a definir rápidamente la autoficción como el cruce entre un relato de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» a un mismo tiempo. (Blanco, 2018: 22-23)

Al presentar su estudio de la autoficción a un grupo de jóvenes deseosos de poder «reinventar» el teatro cubano contemporáneo, el dramaturgo les mostraba el camino de una voz personalizada, de una ilegalidad en la construcción de sus historias, una grieta en el contrato con la ficción. Los textos de los dramaturgos habían comenzado a tantear el terreno de la autoficción desde antes; sin embargo, el taller de Blanco los dotaba de una herramienta con un *background* histórico y teórico. Su libro contiene un viaje corto y conciso por algunos creadores que se incorporaron a sus propias historias y estos funcionan como antecedentes, cultores de la corriente sin el nombre con el que hoy la conocemos.

La popularidad de la autoficción a manera de postura estética resulta uno de los principales incentivos de los dramaturgos cubanos. En la escena nacional la reconstrucción de la Historia, así como el cuestionamiento de la memoria, son dos elementos que aparecen de modo recurrente en muchos de los textos que se estrenan. Por lo mismo, esta capacidad que se inserta en lo discursivo entre la realidad y la ficción viene a convertirse en el señuelo perfecto para argumentar esta impostura sin arriesgarse a ser «políticamente incorrecto».

Hay otra característica importante que la autoficción exhibe como lugar de enunciación suspicaz. Esa posibilidad que Blanco extrae de un diálogo referido al «pacto de verdad» de Philippe Lejeune desde la autobiografía aporta libertad en la convención teatral. En su libro el dramaturgo afirma:

El segundo aspecto que se desprende de esta definición es lo que he designado con el nombre de *pacto de mentira* y que es lo que separa y aleja a la autoficción de la autobiografía. Esta fórmula de *pacto de mentira* es algo que he inventado como respuesta a la noción del *pacto de verdad* del cual habla el mayor estudioso de la autobiografía, Philippe Lejeune, quien en 1975 afirma en su célebre libro *El pacto autobiográfico* que en toda autobiografía debe haber un *pacto de verdad* que el autor establece entre él y su lector. (Blanco, 2018: 23)

Las enseñanzas del taller de Sergio Blanco pueden verse en los estrenos que sucedieron una vez terminado el intercambio. Las obras que estaban en proceso de escritura, y las que luego serían pensadas, incorporaron la misión de este cruce entre verdad y mentira de manera transparente; es decir, sin posibilidades de fragmentarse entre una dimensión y la otra. Si bien el teatro ya cuenta con esta capacidad de hacer valer la mentira vivenciada en la experiencia escénica, con la autoficción se construye un puente que trasciende la cuarta pared e inserta al espectador, sin interactuar con él necesariamente, en la historia de la vida de los autores dramáticos.

En la obra de Rogelio Orizondo se pueden verificar estos diálogos autoficcionales en el camino de la relectura que hace el dramaturgo de *Hamlet*, la historia del príncipe danés, como una relación genealógica. Es decir, la pieza exhibe en su construcción del personaje de amlet una historia familiar de referentes donde el alterego de Orizondo, amlet, es nieto de *Hamlet*, el personaje de Shakespeare. Así, trazamos una línea de tres generaciones donde el *Hamlet* del dramaturgo inglés sería el abuelo, el *Hamlet* de Müller el padre, y el amlet de Orizondo el nieto.

Estas relaciones apenas son el comienzo de los alcances de la pieza del joven cubano. Con esta relación generacional se mira a la tradición teatral desde la reescritura de una misma historia en varios marcos temporales y modificada por cada uno de sus autores. Sin embargo, la tragedia de *Hamlet* vendría a ser el grupo sanguíneo que todos comparten. La historia del teatro como referente deconstruido en *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* confirma la elección del cuerpo autoficcional en el acercamiento que exhibe Orizondo.

La historia del texto teatral que Rogelio Orizondo ha escrito es el relato de un dramaturgo cubano —aunque nunca se declara tácitamente la geografía donde se desarrolla la pieza—, que está por graduarse de una escuela de arte, y su incertidumbre de cara a un futuro que se le avecina. A esta encrucijada se le suman los personajes ofelia, laertes y braz, amigos del dramaturgo amlet que muestran en la obra sus inseguridades como individuos, su vulnerabilidad emocional y las relaciones amorosas que los unen como círculo de amigos amantes.

Este relato escénico fue escrito como parte de un ejercicio de tesis de los estudiantes de actuación Aegnis Castillo, Judith González, Manuel Reyes y Dixan Romero, a petición del actor y profesor del ISA Mario Guerra, tal cual se declara en el libro de Ediciones Alarcos *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, donde se incluye también un repositorio del proceso de montaje y de unos diarios que el dramaturgo le encargara a los actores como parte de su propio ejercicio escritural. La inclusión del montaje y la escritura de los actores en la publicación transgrede la ficcionalidad que pudiera pensarse una vez que se presentó la pieza, ya que justo en estos diarios y lo que se puede comprobar incorporado en el texto final descubrimos la relación del autor con su pasado teatral, como su intencionalidad autoficcional que se exhibe desde los metatextos del comienzo de la publicación: correos intercambiados entre Sergio Blanco y Rogelio Orizondo, donde este último narra algunos detalles de la escritura de su texto.

Ayer dejé de matarme... es una autoficción de Orizondo que contiene, a su vez, la autoficción de los actores que estrenaron la obra. Mas, en el presente ensayo nos concentraremos en la voz del autor, y cómo esta incorpora —para empezar— la intertextualidad de una tradición teatral en la alusión/reescritura de *Hamlet*. La cercanía familiar mostrada en la relación entre los tres dramaturgos comienza la exposición de las capas de citas cruzadas en el texto. Rogelio Orizondo es el nieto de Shakespeare, su personaje es el alterego, amlet, heredero del pasado trágico de su abuelo en otro tiempo, y esta es la primera capa de la cirugía autoficcional a la que nos enfrentamos. Cuando

descubrimos la trilogía de generaciones que subyace en el texto, pactamos la mentira, y comienza a resultar innegable la deuda con Sergio Blanco en el cuerpo tutorial.

El texto combina la intertextualidad con una mirada a la autoficción en una doble direccionalidad. Si bien la intertextualidad se focaliza en los textos precedentes, la autoficción coloca en esta relectura una visión personal del autor. La voz de Orizondo presenta la escritura de un texto diferente y, a su vez, la potencia como un proceso de introspección, donde el apego a la biografía de los actores y la suya son el caldo de cultivo. Por eso se muestra como nieto de *Hamlet* e incorpora a la biografía de amlet otros condicionantes que no son las del abuelo inglés fielmente.

Ahora bien, en la intertextualidad resalta la yuxtaposición de las Ofelias, la *Ofelia* de Shakespeare y la de Müller. Detengámonos en un fragmento de *Hamlet-machine*:

OFELIA. (coro/HAMLET) Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. (Müller, 2016: 69)

Esta cita de Müller es recuperada por Orizondo desde el propio nombre de su texto, desplazando la partitura del personaje del alemán a sí mismo, lo que lo convierte en la esposa de Heiner Müller, Inge Müller, que es a quien referencia el dramaturgo en su personaje. La esposa del alemán, quien fuera una poetisa que siempre vivió a la sombra de su figura, realizó varios intentos de suicidio hasta que lo consiguió en 1966. De ahí que esta *Ofelia* mencione varias técnicas de automutilación en su parlamento. Orizondo, sin embargo, y siguiendo uno de los elementos del decálogo, el método de escritura autoficcional que Sergio Blanco crea a partir de su experiencia en el libro citado, propone «la multiplicación» como la estrategia para ocupar la piel de la *Ofelia* del alemán. Por lo tanto, si bien su ofelia también recicla algunos elementos de Müller, el propio autor se corporiza en otro sentido más general, en diálogo con esa muerte refiriéndose a su presente como creador, a la muerte de cara a la aparición de la dramaturgia alemana como salvación para seguir viviendo/escribiendo.

Aunque las ideas que defienden los personajes vienen del dramaturgo inglés, lo cierto es que los intertextos que identificamos son de la pieza de Müller. Entre las corporalidades de Orizondo y Müller se desarrolla una propuesta estética que fluye con entera transparencia en tanto que uno y otro usan el modelo de *Hamlet* para discursar sobre sus propias problemáticas. Toda vez que el autor cubano demuestra su inspiración, el ADN de los Novísimos queda al descubierto como parte de un ejercicio de legitimación. *Ayer dejé de matarme...* expone oportunamente la urgencia de considerar las voces de los jóvenes como una participación trascendente en la escena contemporánea.

En una relación dialógica entre el autor cubano y el alemán, se impone una revisión de los detalles que mueven a Müller. Marco Antonio de la Parra,

en su texto «La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre *Hamlet-machine* de Heiner Müller)», analiza la pieza en un diálogo con la propia biografía del autor alemán y su circunstancia, en vías de aportar luces para la recepción y estudio de este título en particular. Parra menciona lo siguiente:

Si algo atraviesa toda la obra de Müller es esa relación perturbadora entre la biografía y la historia, entre la conciencia de clase y el individualismo, entre la obsesión por la utopía y el desaliento. Su autobiografía, *Guerra sin batalla*, no cede ante esta conflictiva convivencia. Describe su «vida bajo dos dictaduras», con la sensación culpable de estar superando el propio devenir de todos los acontecimientos a su alrededor. (De la Parra, 2000: 361-362)

Rogelio Orizondo conoce los condicionantes de una escritura inspirada por el contexto de Müller e inserta en la caracterización y diálogos de sus personajes, no solo el aura de sus antecedentes alemanes, sino la cita textual de algunos pasajes dichos en la obra. Por lo tanto, no está presentando sus credenciales bibliográficas, sino absorbiéndolas como parte de la biografía de sus propios actores. Los personajes en *Ayer dejé de matarme...* conspiran entre sí para superar su presente. La conspiración no implica, como tradicionalmente se conoce, una acción política, sino más bien una conversión psicológica. Hay en sus biografías una necesidad de sobreponerse a lo que vendrá y no quieren aceptar. Entonces conspiran para encontrar en el otro este subterfugio que les permita dejar de matarse, dejar de suspender su juventud como si fuera eterna, a la espera de un mañana mejor.

La escritura de *Ayer dejé de matarme...* se convierte ante nuestros ojos en un remix de *Hamlet-machine*, una versión libre sobre el original del alemán, como muchos de los temas que contiene el disco *Mi bollo vegetal*, que uno de los personajes recién termina de promocionar por el Congo. En las adaptaciones del disco, incluidas en el libro, hay una cita que permite construir el perfil de consumo de sus personajes, de los cuatro individuos que inspiraron la ficción y del dramaturgo que construyó la autoficción. Las canciones del disco son un metatexto del que extraer la filosofía de una generación, el pensamiento de un grupo de personas que se canta en la popularidad de los hits de su tiempo. La ofelia del autor cubano regresa de una gira promocional por África y se debate entre aceptar o no el aborto como parte de su actual éxito musical. Sin embargo, en un fragmento de la obra dice:

amlet. y te interesa la maternidad

ofelia. no cuando lo para lo mataré

amlet. ya

ofelia. lo voy a ahogar en el río y si alguien se entera diré me criaron así desde niña fue lo único que me enseñaron ahogar y con eso querido tendré una carrera muy exitosa nada mejor para una cantante que un buen escándalo primeras planas en los periódicos y millones de links en la red la diva ofelia asesina de negros me imagino a la unicef pisoteando mi nombre en medio de una manifestación y a millones de neonazis tatuándose en el culo no te parece este un buen comienzo. (Orizondo, 2010: 21)

ofelia es una chica que no está necesariamente hablando de una personalidad real, sino reinterpretando a la virgen ahogada del autor inglés que el dramaturgo inserta. En la escritura de la pieza cubana no se propone una actualización constantemente de lo ocurrido en sus obras antecedentes, sino una plataforma de aterrizaje. Hay en la ambigüedad del diálogo con Shakespeare y Müller una estrategia de socavar la espera de un respeto por el canon. El texto del dramaturgo expone algunos datos que delatan el comportamiento de ciertos referentes de la cultura pop de ese momento, en una alusión que propone una crítica al consumo y mimetización de los seguidores.

El cinismo de ofelia dispone de un fragmento de sus dos Ofelias anteriores, ambas sacrificadas, ambas víctimas, y esta versión se rebela contra ese pasado. Esta ofelia se muestra como una mujer que no sigue el molde de la mujer políticamente aceptada. Ella truquea su destino y manipula su éxito como cortina de humo ante la salud mental quebrada que no reconoce jamás. La ofelia de Rogelio Orizondo es una intertextualidad porque los poemas de Inge Müller son ahora canciones de *Mi bollo vegetal*, las letras pertenecen a un imaginario público, y no a un público instruido en la poesía, porque esta vez el dramaturgo cubano recepciona la voz de sus colegas y los empodera en el escenario. Si bien el público no puede conectar en la función con todos los intertextos del autor, seguro retiene algunas provocaciones, y ese es el objetivo de su red simbólica: ofrecer una ventana a la tradición teatral y dialogar con ella, deconstruirla, ultrajarla y modificar su novedad. La evolución que canta ofelia está en la escritura de sus líricas, está en la absorción de la voz de una temporalidad, y está en el reciclaje de un pasado de cara a un presente más verde como su disco.

La cirugía dramática. Los Novísimos y Rogelio Orizondo: una indumentaria quirúrgica por visibilizar

La obra de Rogelio Orizondo, como la del resto de sus compañeros de generación, parte de una inspiración que se junta con la dramaturgia de varios países europeos como Alemania, Polonia, Inglaterra y España, entre otros. De ahí que, en su reconocimiento con el más importante premio de teatro en la isla, el premio Virgilio Piñera, en el 2010, viniera una apertura y actualización en el consumo de influencias foráneas a la tradición nacional. Cuando *Ayer dejé de matarme...* es premiada se impone una legitimación del autor, y con él, de sus colegas de generación.

La pieza de Orizondo se acerca a las problemáticas de los jóvenes a mediados de sus veinte años, recién egresados de las escuelas de arte y con una gran esperanza por cambiar el estado del teatro con su aporte creativo. Son cuatro personajes: ofelia, laertes, amlet y braz. Después de graduarse los tres primeros se cuestionan cuál es el futuro que les depara la vida en un país como Cuba. La promoción de los Novísimos, bautizada por la teatrológa Yohayna Hernández en su antología *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*, publicada por la editorial Tablas Alarcos en el 2008, fue la primera plataforma que colocara a estos autores en la mira de quienes se interesaban por el teatro joven en Cuba.

La selección que incluyera el texto no pretendía esculpir en piedra lo que ocurría en la escena nacional, ni opacar a otras escrituras que continuaban surgiendo por esas fechas. Sin embargo, su publicación fue un parteaguas importante para lo que se escribía en el resto del país y para los directores que conocieron las piezas de los estudiantes ahora con el matiz de un sello editorial y no como trabajo de clase. Con la graduación de los estudiantes del Seminario de Dramaturgia, vino su adopción por varios grupos y el consiguiente estreno de los textos.

Lo problemático de esta antología fue la actitud con la que se mostraban en la arena nacional y la presentación del propio libro como algo completamente renovador y alejado del resto de la tradición del teatro cubano. Muchos autores de los incluidos en la antología no le daban la espalda al pasado, aunque no lo declararan, y es que en las problemáticas de sus obras, así como en los personajes o el acercamiento a las historias que aparentemente eran «novísimas», se podía seguir una línea de otras voces semejantes en la dramaturgia cubana.

El talón de Aquiles de estos jóvenes fue la prepotencia con la que arremetieron contra el pasado del país que inconscientemente estaban absorbiendo en sus textos. Tal y como el amlet de Rogelio Orizondo en su acto de graduación se muestra inseguro ante lo que pasará, así estaban estos autores cuando fueron mostrados al mundo. La posición con la que se daban a conocer estaba inspirada en las escrituras del teatro contemporáneo europeo, mas fuera de la estructura y de las soluciones escénicas, el resto seguía apegado al contexto de sus creadores, a la isla amada y rechazada en iguales condiciones.

El acercamiento a los personajes y la autoficción tiene en amlet, el alterego de Rogelio Orizondo, una de sus más claras referencias. Él es un dramaturgo de veinticinco años y estudiante del Instituto Superior de Arte que se gradúa y enfrenta a la incertidumbre de un futuro tratando de mantener su pasión a flote. En un fragmento de la pieza el personaje se ve de esta manera:

amlet sentado en medio de una enorme multitud de jóvenes todos esperan por un título de licenciados todos ríen toman fotos abrazan a sus padres
 amlet ha citado para este día tan especial a sus amigos hermanos de crianza huérfanos también la intrépida ofelia y la lacra de su hermano laertes bajo el mismo techo diez años después a mí no me digas na si se va a formar que se forme
 amlet ha invitado especialmente a una chica alemana su nombre es braz primera de su lista de amigos en facebook braz viene de alemania solo para asistir a este momento de la graduación
 amlet ha preparado varias cuartillas hablando de su proceso de aprendizaje en la universidad de las artes y de su función como artista en la sociedad contemporánea
 personalidades de la cultura aquí presentes
 personalidades de la cultura aquí ausentes
 máquinas de reproducir canónicas altoparlantes
 maestros
 compañeros
 amigos. (Orizondo, 2010: 24)

La escritura de *Ayer dejé de matarme...* acontece en una etapa específica de la vida de sus protagonistas y esta, a su vez, coincide con la de los actores con los que se trabajó para concebir esta pieza. La situación que se retrata en la cita es una ceremonia de graduación, la misma que todos vendrían a experimentar poco tiempo después de estrenar la pieza, que sirviera como ejercicio de graduación a los actores. Entonces lo que sucede es que la voz del autor se proyecta hacia el futuro y ocupa la corporalidad de su alter ego para expresar lo que todos sienten: incertidumbre.

La pieza propone desde la estructura con que se ha construido una visita al ejemplo de la dramaturgia alemana. La segmentación por cuadros y la narratividad en la concepción de las acciones, de las escenas como sacadas de un cuento, con esa rapidez con la que se muestran las historias cortas se remiten a otras tradiciones que no son las isleñas. Esta capacidad de corte constante en la enunciación, ausencia de signos de puntuación, coqueteo y cita del vocabulario del imaginario social son características que la promoción de los recién graduados del Seminario del ISA traerían a la moda en la escena cubana contemporánea.

Entonces los Novísimos renovaron la mirada a las historias y mantuvieron muchas de las características que el teatro documental había comenzado a trabajar: el uso del documento como materialidad en la escena, la referencia a hechos reales que se reciclan en la historia que contar, sumando otros giros simbólicos propios de lo que defendía la promoción de autores. Las puestas en escena adquirieron un carácter performativo que venía de las artes visuales, pero que resultaba de la yuxtaposición entre el documental, las artes visuales, la autoficción y lo posdramático, que estaba en boga también.

Cuando nos detenemos en la escritura de *Ayer dejé de matarme...*, descubrimos un desplazamiento en la voz del narrador/dramaturgo hacia la inconsciencia de su personaje amlet, como parte de la estructura dramática que gira hacia la autoficción con la sutileza de un arabesco. Así, la voz que pertenecía a una biografía ficcional se muestra como parte de un *statement* generacional. La escena que narra amlet, donde espera por su título, es más que la ilustración de un lugar común en el futuro de los colegas que estudiaron juntos; al decidir mostrar una versión del futuro, Orizondo comparte un lugar en el relato inmediato de sí mismo. La decisión de ocupar un espacio en la historia referencia también al *Hamlet-machine* de Müller. En su obra el alemán se narra de tal manera:

Yo no quiero más comer beber respirar amar a una mujer un hombre un niño un animal. Ya no quiero morirme. Ya no quiero matar. Despedazamiento de la fotografía del autor Yo desgarró mi carne sellada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiro a mis tripas. En alguna parte están quebrando cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda. En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Y tomo asiento en mi mierda, en mi sangre. Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Yo quiero ser una máquina. (Müller, 2016: 72)

La voz del autor se muestra como parte de su propia vida y, aunque no confiesa su biografía, hay suficientes elementos referenciales para deducir el dolor de una existencia en las heridas del desencuentro con una tranquilidad emocional después del suicidio de su esposa, y el cambio constante en las condiciones sociopolíticas de una Alemania convulsa. Müller se separa de sí para proyectarse en el cuerpo de su texto. No es el primero en hacerlo, pero podemos establecer un patrón entre su estrategia y la de Orizondo. Ambos se cuestionan, se miran, se retratan en la sociedad que los contiene, la que deben salvar con su escritura, la que ambos luego incorporarán a la escena.

Ahora, ¿cómo transitan las temporalidades de Shakespeare y Müller a Orizondo? ¿Cuándo los personajes del autor cubano se implican en una tradición teatral des-conocida?

La investigadora norteamericana Allison Landsberg en su texto *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* propone el concepto de memoria protésica cuando incorporamos a nuestra experiencia algo que nos es ajeno, que nunca hemos vivido, mas lo retenemos en la memoria personal como si hubiera pasado. Ella lo define así:

Esta nueva forma de memoria, a la cual llamo memoria protésica, emerge en la interfaz entre la persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un lugar experiencial tal como un cine, o un museo. En este momento de contacto, una experiencia ocurre, en la que una persona se sutura a sí misma a una historia mucho más amplia. (...) En el proceso que describo, la persona no sólo aprehende una narrativa histórica, sino que lo toma en un nivel más personal, profundamente experimenta el recuerdo del evento pasado aunque no lo haya vivido. La memoria protésica resultante tiene la habilidad de formar la subjetividad y el criterio político de la persona.¹

A través de esta conceptualización, la historia de *Ayer dejé de matarme...* se coloca como extracción de una memoria que no ha sido experimentada por el dramaturgo, pero que este ha asumido como suya. La memoria protésica surge como expresión de una identificación íntima con el proceso experimentado. De tal manera, las biografías de los actores en los diarios que han redactado y la obra del autor alemán con sus confesiones de una biografía de otro tiempo y geografía son yuxtapuestas a los personajes de Orizondo como parte de su militancia en el diálogo con la tradición escritural alemana.

La memoria protésica es un fenómeno que suele ocurrir al visitar un museo, ver una obra de teatro o ir al cine, dice Landsberg; es decir, gran

1. This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history. (...) In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person's subjectivity and politics. (Landsberg, 2004: 2)

parte de su experiencia se forma a través de la recepción de vivencias con un grado de intensidad alto. La contemporaneidad acude a la inmersión de los eventos culturales como medio de trasmisión de emociones que actúan directo en la vulnerabilidad psicológica del público. En la puesta el autor declara al usar esta metodología sus expectativas ante un posible receptor que se condicione al compartir el mismo *background* de lectura, musical y político con los personajes contruidos por el dramaturgo cubano.

El proceso de creación de la obra de Orizondo se enfrenta a la mixtura entre sus búsquedas escénicas y biográficas con los actores, y la necesidad de manifestar una posición estética ante el público de la puesta. En este camino nos provoca el dramaturgo como productor musical de *Mi bollo vegetal*, el disco de ofelia, e introduce los nombres de las adaptaciones en los títulos de los cuadros que son la estructura de la pieza. De tal manera que las canciones son un extracto de una temporalidad vivida por el autor y sus personajes, y las biografías contruidas en la ficción teatral, una muestra de la memoria protésica a raíz de su vínculo con *Hamlet-machine* como inspiración y *corpus* referencial. La memoria protésica que se construye en *Ayer dejé de matarme...* comienza en el público; es decir, en la impostura a través de la música que se va intercalando entre los cuadros de la pieza y que son la extracción de la gira que realiza ofelia. La experiencia de estar en un concierto de una diva que alterna con la historia central de la obra asume la primera posibilidad de construir la memoria protésica en el público como si este hubiese participado de su gira por el Congo.

El fenómeno de plantar el recuerdo de algo en la mente de un individuo es una estrategia narrativa con la que trabaja el dramaturgo. Cuando colecciona varios temas musicales para crear un relato auditivo y lo trenza en el cuerpo de la puesta no solo propone una movilidad en el ritmo del montaje, sino también la complejidad en el espectador de unificar ambos discursos: el musical y el dramático, sin ser una pieza de teatro musical. La memoria protésica entonces comienza a nacer en el espectador que se siente parte del concierto de música de *Mi bollo vegetal*, al mismo tiempo que en las acciones del resto de la historia ocurren otros hechos que se van explicando, o argumentando, en el cuadro que le continúa a la canción. La memoria protésica en el espectador se muestra como el recuerdo de la asistencia a un concierto de música donde la diva ofelia narra su historia en las letras de las canciones y el texto de la obra, que a su vez es la dramaturgia de *Ayer dejé de matarme...*

La puesta en escena del texto de Rogelio Orizondo promociona la visión de un grupo de jóvenes que expone su *modus operandi* en las costuras de esta obra como *ars poética*. Son la construcción de la biografía de los personajes, la estructura Müller, la búsqueda de un impacto sociopolítico, la voz de una generación y la presencia de un desplazamiento autoficcional en amlet; a saber, los compromisos de una relación compleja entre pasado y presente.

El valor de la prótesis. Memorias impostadas, yuxtapuestas y/o autoficcionales

La memoria prostética que se nuclea en torno a las poéticas de los Novísimos es un mecanismo que han incorporado a su escritura como medio para comprometerse con su geografía, y desde esa tribuna discursar sobre lo personal que incluyen en la ficción de sus obras. En esta búsqueda de lo yuxtapuesto que acompaña el *corpus* de los creadores destaca una visión generacional desde lo prostético como factor común, y no lo hace individualmente, sino que los engloba.

Si nos detenemos a mirar las características de los Novísimos a través de sus obras e intereses, podemos descubrir este viraje hacia lo impostado del otro en la experiencia personal. La formación de los cubanos se basa en una enseñanza que legitima e incorpora el mito como parte de una corporalidad por aprehender. La materia de Historia de Cuba, presente en el sistema de educación desde que los niños comienzan a tener conciencia, acompañada por la Lengua Española y las Matemáticas, produce una sugestión en los individuos que deja una marca por siempre.

La enseñanza de la Historia está presente en el cuerpo académico del estudiante hasta la universidad, cualquiera que sea la especialización que se busque. Entonces, los jóvenes van creando para esta fecha una resistencia a lo que se les instruye a razón de una repetición letárgica del contenido en todos los años de formación, y con motivo de la ausencia de análisis y verosimilitud con la realidad. Sin embargo, cuando pasan los años los estudiantes, aunque rechacen la materia han incorporado a su memoria lo ocurrido en la Historia nacional como si esta fuera parte de lo vivenciado por alguno de sus familiares. La repetición tan continua produce este efecto prostético en los estudiantes y su respuesta de manera mecánica en los exámenes y demás comprobaciones de conocimientos.

La generación de los Novísimos es una de las muestras de la relación de amor-odio hacia la Historia como implicación dogmática sin honduras o análisis que impliquen una seducción del conocimiento por los jóvenes con un pensamiento crítico cuestionador. Mas, aunque después de la adolescencia se rebele esta actitud esperada en la juventud, lo cierto es que ya se ha incorporado la leyenda de la construcción de una identidad y la tradición de un pasado que no ha sido vivido por ninguno, y muy poco de lo contado por los maestros es comprobable, al menos en ese nivel de heroicidad con el que se fomenta en la educación pública.

Luego, en la memoria de los aprendices se crea una idea mítica que forma parte de la historia de su vida, tal y como propone Landsberg en la definición de memoria prostética. La autoficción que acompaña a la enseñanza de la materia Historia de Cuba se piensa como la memoria prostética a largo plazo que los estudiantes repetirán sin dudar. La problemática que se extrae de esta dicotomía realidad-ficción, pensamiento crítico-dogmatismo, abrevia en el cuerpo de las piezas que los Novísimos producen en su poética. La memoria prostética que se planta a través de la concepción de la enseñanza educacional en Cuba proyecta un amor por la patria que nace del hecho teatral

contado como sedimento de una identidad. Este relato es el que se convierte en memoria prostética a partir de las tecnologías de la memoria que expone la teórica norteamericana:

Las memorias prostéticas son transportables y como consecuencia retan las formas más tradicionales de memoria que tienen como premisa el reclamo de la autenticidad, la herencia y el patriotismo². Esta nueva forma de memoria no es inherentemente progresiva o inherentemente reaccionaria, pero es poderosa. Los contenidos de este libro sostienen que en lugar de desdeñar las nuevas tecnologías creadoras de memoria, debemos en su lugar reconocer su poder y potencial político. Al asumir la memoria prostética de los eventos traumáticos y su privación de derechos y pérdida de privilegios que tal experiencia usualmente demanda puede tener un efecto profundo en nuestra política.³

Cuando los Novísimos deciden reconstruir la Historia y la tradición que se les ha enseñado en sus años de estudio, están partiendo de la prótesis para reaccionar a su construcción en la memoria desde el cuestionamiento a su verosimilitud. Aunque ya para ese momento su generación es un producto de la memoria prostética, sus individualidades han asimilado el pasado inexistente como suyo, aunque no como vivido en su cuerpo, sino lo suficientemente familiar como si lo fuera. Es decir, la Historia de Cuba se ha convertido en parte de su vida, en una versión genealógica, como si los protagonistas de esta fueran sus antepasados.

La tecnología que la memoria crea y que luego se verá reflejada en varias de las obras de los jóvenes graduados del ISA tiene en la pieza de Rogelio Orizondo un giro metafórico cuando, hacia el final del texto, amlet va a un laboratorio de medicina y se cuela para ver un esqueleto que los estudiantes usan para sus clases de anatomía. La escena es así:

amlet va donde hamlet
 señor me permite esta pieza este drama este material de trabajo este ensayo
 este concierto esta descarga de última hora
 amlet ve a hamlet con la boca abierta como diciendo sí sí sí y descuelga al esqueleto de su abuelo lo aprieta bien y se pone a bailar. (Orizondo, 2010: 50)

En la obra *Hamlet* es el abuelo de amlet, de ahí que el dramaturgo nos cuente hacia el principio de la pieza que amlet tuvo que pasar por un proceso burocrático interminable con tal de quitarse la h de su nombre. En estos dos actos, la escena en el laboratorio y la del nombre, se filtra el espíritu

2. *Ownership* literalmente significa 'propiedad', sin embargo, en este caso, se refiere a la capacidad de un individuo de sentir orgullo de lo que es, es decir, de su cultura, de ahí que la traducción que propongo sea patriotismo, pues parte de la capacidad de sentir orgullo por las raíces culturales y políticas del lugar al que perteneces. Ojo, «lo político» —al menos en este caso— no está atado a un régimen determinado, sino a la identificación ideológica con lo que ese lugar representa en una dimensión de pertenencia identitaria.

3. Prosthetic memories are transportable and therefore challenge more traditional forms of memory that are premised on claims of authenticity, "heritage", and ownership. This new form of memory is neither inherently progressive nor inherently reactionary, but it is powerful. This book contends that rather than disdain the new memory-making technologies, we must instead recognize their power and political potential. Taking on prosthetic memories of traumatic events and the disenfranchisement and loss of privilege that such an experience often necessitates can have a profound effect on our politics. (Landsberg, 2004: 3)

parricida de una generación a la que no le interesa el vínculo con una tradición que, aunque incluida en su historia dramática, es más un freno que un empuje. La posición estética que caracteriza a los Novísimos designa su comportamiento como parte de una escena que rechazan y anhelan al mismo tiempo.

La relación de Rogelio Orizondo con su pasado se sirve de la memoria prostética para incorporar las capas de su historia, y a su vez la historia/biografía de los demás. La biografía de sus personajes, que mantienen una relación innegable con sus textos precedentes, es decir, el *Hamlet-machine* de Müller y el *Hamlet* de Shakespeare, se muestra desde la incorporación/adhesión a su postura política. La obra del joven dramaturgo no solo cuestiona el presente de su país en la incertidumbre de su papel laboral, sino que inserta en la metáfora/referencia del esqueleto su cuestionamiento al presente de una sociedad que no se mueve, que todos estudian todavía, pero que se ha anquilosado en el mito de lo que fue.

El cadáver de su abuelo es la expresión metafórica de la renovación negada, es el cuerpo de una tradición que no se actualiza, y por eso mejor sustituir su memoria verídica por una prótesis. Los Novísimos asumen la negación del pasado como una actitud ética y estética, al trasladar su caldo de inspiración a las afueras, a las escrituras de otro continente, su tesis expone la imposibilidad de un adentro suficiente.

Cuando Orizondo narra la experiencia del laboratorio frente al esqueleto de su abuelo y de cara a sus pensamientos sobre la tradición teatral/política, y sus expectativas en el personaje de amlet frente a los deseos truncos de escribir teatro en una isla/cárcel —la memoria prostética que venía creciendo a partir de la referencia de la biografía de Müller como la suya, y luego que se muestra en la piel de los Novísimos como generación prostética frente a la Historia y la tradición de una Cuba concebida desde el mito—, la reacción de amlet al abuelo reviste otro significado:

amlet va a la escuela de medicina donde estudia su amigo horacio habla con el
cyp se deja mamársela por el cyp y llega al aula de anatomía ahí está el tipo
hamlet el abuelo hamlet muchos huesos colgando y la boca abierta amlet
se sienta como un estudiante de medicina y se imagina una clase magistral
estos son los huesos nomenclatura definiciones funciones verdadero o falso
marca con una cruz argumente resume en catorce líneas

ahí estás con la boca abierta qué haces con la boca abierta viejo tú me cargaste
en tus espaldas me hiciste reír y ahora estás con esa boca abierta te ríes de
mí viejo sientes dolor o es una mueca de asco pobre hamlet toda la eternidad
al servicio de la ciencia toda la puta eternidad abasteciendo como libreta de
cuota el morbo de la muerte oh hamlet no supieron entenderte si hubieras
aclarado que no se trataba de ser o no ser de estar o no estar sino de las dos
cosas de la necesidad de la y ser y no ser estar y no estar todo hubiera sido
distinto por lo menos nadie se hubiera arrepentido confundido cagado así
pobre hamlet una vida malgastada un bufón para los estudiantes de medi-
cina para mi amigo horacio que pone rabos de papel y cabos de tabaco en tu
boca abierta

amlet quiere escribir quiere hacer teatro mucho teatro escribir obritas fuertes y al que le duela que reviente y si se quiere ir que se vaya y que la gente se aburra no quiera mirar que la gente no quiera asistir al teatro nunca más amlet quiere cambiar la historia del teatro pero cómo hacerlo si el teatro de la república está podrido si el teatro de la república es una cárcel. (Orizondo, 2010: 38-39)

La escena en el laboratorio es la muestra de la tesis de la obra: el dramaturgo reacciona frente al pasado con una desidia que implica una renovación urgente, sin embargo, esta evolución se ve impedida porque su contexto lo frena. En consecuencia la solución está en la prótesis alemana, en el viaje estructural y formal a otra territorialidad simbólica como resistencia a una realidad apresante.

La autoficción y las enseñanzas de Sergio Blanco son el marco perfecto para que una generación muestre su memoria prostética y sienta el alivio de una confesión velada. La alusión de amlet cuando le dice al esqueleto «no se trataba de ser o no ser de estar o no estar sino de las dos cosas de la necesidad de la y ser y no ser estar y no estar» se repite lo que Blanco define como una de las características de la autoficción. En esta cita amlet refiere desde Rogelio Orizondo el secreto de sobrevivir de una generación prostética, «no se trata de lo que es o no, sino de ambas al mismo tiempo». La asimilación de la enseñanza de una Historia mítica, de una tradición anquilosada y de un pasado que se recicla en las obras de una dramaturgia contemporánea en Cuba, propone desde la autoficción una prótesis en su memoria que sustituya su pasado impostado por un presente ambiguo y múltiple. El presente de los personajes de Orizondo se cuenta en el disco de Ofelia y esa actitud mantiene su pieza, selecciona los textos del imaginario público en los que habitar un país. Al final esa es la estrategia discursiva de los Novísimos.

El mapa de la dramaturgia cubana contemporánea se apega a las líneas que un cirujano dibujara sobre el cuerpo inerte, el esqueleto, el cuerpo de hamlet en el laboratorio. La cirugía que proponen los Novísimos es la reacción a un pasado con el que no se identifican, de ahí que recurran a la prótesis como solución. La prótesis de la memoria que se narra a través del cuerpo autoficcional.



Referencias bibliográficas

BLANCO, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.

HERNÁNDEZ, Yohayna (compiladora). *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Tablas Alarcos, 2008.

LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine*. Routledge, 2016, p. 69-74.

ORIZONDO, Rogelio. *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*. La Habana: Tablas Alarcos, 2010.

PARRA, Marco Antonio de la. «La máquina Müller o cómo sobrevivir al siglo xx (sobre *Hamlet-machine* de Heiner Müller)». *Estudios Públicos* (Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la UAEMEX), n.º 77 (2000), p. 357-372.