

Nara Mansur Cao: Dramaturgias Intervenidas

Aravind Enrique Adyanthaya

Teatro Casa Cruz de la Luna

aravindenriqueadyanthaya@gmail.com

Nara Mansur Cao, escritora y teatróloga nacida en La Habana y actualmente residente en Buenos Aires tiene a su haber cinco textos generalmente considerados dramáticos: *Charlotte Corday: Poema dramático*, *Ignacio & María*, *Educación Sentimental*, *Venus y el Albañil* y *Chesterfield sofá capitoné*. Los primeros cuatro, reunidos en la antología *Desdramatizándome* (Ediciones Alarcos 2009) han despertado profundo interés de la crítica y la academia, sin embargo, su transposición a la escena ha sido de auge lento. *Ignacio & María* y *Charlotte Corday* – cuya más reciente encarnación a manera de lectura musical se realizará el 14 de agosto en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini de Buenos Aires – han sido las más representadas.¹ En junio de 2016, junto con Casa Cruz de la Luna, compañía experimental la cual dirijo, realizamos el estreno mundial de *Venus y el Albañil* en nuestra sede, un pequeño teatro de aproximadamente 40 butacas en el distrito antiguo de San Germán, Puerto Rico. Los dos personajes únicos de la pieza, “Yo” y “Tú” fueron interpretados por Alejandra Maldonado y Christopher Cancel, respectivamente, quienes también colaboraron conmigo en la conceptualización, diseño y producción.² *Educación Sentimental* no ha sido montada. Esta ponencia se centrará en nuestra relación con *Venus y el Albañil*.

Venus y el Albañil abre con un segmento no identificado con el nombre de ningún personaje-locutor, escrito en primera persona, dirigido a quien lo lee u oye: “Esta obra trata de mí y de ti, de nuestros pensamientos. De nuestra moral, que es lo mismo que decir nuestras creencias políticas, nuestra fe.” (Mansur, 2009, p.5) Acto seguido, se narra cómo se recibió a un albañil que venía a hacer arreglos a la casa, cómo fue invitado a comer con la familia y cómo, en algún momento de esta cotidianidad, cuando estaba sólo con la madre, la violó. La obra, se nos dice, trata de ese momento de espera donde quien narra está en la salita de un hospital pendiente a que los médicos le den noticias del estado de su madre. En algún momento “Tú llegas.” (p.114) ¿Llegas tú, quien lee, quien observa, quien acompaña? Un viejo amigo o amiga, tal vez, alguien que en algún momento, cito: “si me hubieras dicho que me ibas a amar usando un alambre caliente o un poco de electricidad el mensaje hubiera llegado mejor.” (p. 114)

El momento inicial de una puesta en escena es siempre un momento violento, una ruptura. Recordamos al director polaco Tadeusz Kantor en su manifiesto de “Teatro de la Muerte” cuando nos provoca: “Trataremos de ilustrar esta situación fascinante: OPUESTO a quienes permanecían en este lado [la audiencia] se hallaba un HUMANO ENGAÑOSAMENTE SIMILAR a ellos, y sin embargo (por alguna secreta e ingeniosa “operación”) infinitamente DISTANTE, alarmantemente EXTRAÑO, como MUERTO, separado de nosotros por una BARRERA invisible – no menos horrible e inconcebible, cuyo significado real y AMENAZA se nos devela solamente en SUEÑOS”. (p. 113)

En el teatro Kantoriano, este doble ominoso se manifiesta a través de juegos de figuras de muerte, maniqués de semejanzas humanas, el actor mismo en relación no sólo a estos inanimados, sino a la audiencia, al director/creador (Kantor) ocupando un lugar en el límite mismo entre la el público y el actor, en el umbral, en la barrera. Quien nos habla en esta introducción de *Venus y el Albañil* parece también ocupar cierta liminalidad especial/espacial: entre la autora, el personaje, público prospectivo de su propio drama, pero todavía no (o tal vez es algo que ya ha pasado), entre una ausencia (la escritura) y un futuro (la obra), y al mismo tiempo (como la última alternativa en las preguntas de selección múltiple), ninguna de las anteriores.

Vuelvo brevemente a ese momento descrito por Kantor en 1975,³ y a otro momento en el 2001, cuando, sentado frente a una computadora comienzo (percibo la posibilidad de comenzar) una práctica escénica donde mientras escribo, mi escritura es simultáneamente proyectada en escena. En este enfrentamiento, aquello que sentí como yo mismo, pero infinitamente ajeno no fue un maniquí, una sombra, un actor en las tablas, sino la escritura misma, su materialidad, su separación, al yo re-leerla.

En nuestra puesta de *Venus y el Albañil*, el momento de esta apelación inicial se da como un momento interior. Los miembros de la audiencia van entrando al espacio oscuro de la sala, una a uno, cada cual siendo conducida a un lugar ubicado marginal a la escena, pequeño, personal, cubierto por una tela semi-transparente, un cubículo de gasa dentro del cual hay un escritorio iluminado sobre el que se encuentra el texto de la introducción de la obra. Hay una silla para que la persona se siente a leer: “Esta obra trata de mí y de ti, de nuestros pensamientos. De nuestra moral, que es lo mismo que decir nuestras creencias políticas, nuestra fe.” (Mansur, 2009, p. 113) La iluminación interior nos deja ver la figura leyendo desde el exterior, pero para la persona adentro es mayormente oscuridad afuera, sólo luz en el texto.

¿Qué ocurre en la obra después de esta suerte de prólogo?

Una larga secuencia de parlamentos, podríamos decir, también, una suerte de conversación, en la que participan dos personajes “Yo” y “Tú”. La misma se despliega continua, sin divisiones

escénicas, excepto ocasionales indicaciones de “Corte”. La obra carece por completo de acotaciones que indiquen acción alguna, sugiriendo, de primera instancia un estatismo que nos recuerda ciertas puestas del teatro de la vanguardia clásica simbolista, algo contenido, centrífugo.

En su prólogo a *Desdramatizándome*, Nara nos pregunta: “¿La dramaturgia que nos interesa, será la mejor? Siento que he fracasado cada vez que intenté imaginar estar segura. Estas ¿narraciones? no tienen destinatario mas que yo misma. Lo que no tiene destinatario no puede ser escenificado, ha dicho Heiner Müller... pero puede ser que sea una llamada fatal, un número equivocado o una réplica al terapeuta.” (p. 5)

En su ensayo, “La fiesta del Logos: Lo íntimo y lo público en la obra dramática de Nara Mansur Cao” (2009), Habey Hechavarría Prado habla de como la Palabra como razón, discurso, Logos, se impone en los textos de Mansur como Palabra-Teatro “que no se representa nada, sino que se auto-representa a ella misma” (p. 153) y contiene, aún en su lectura, el teatro como juego. Esta teatralidad de la palabra parte de una multidimensionalidad de la misma al crear movimientos complejos entre espacios, temporalidades, hablas asociativas, disociativas, sonoridades, identidades fluidas que no conducen a fijar la representación, sino que apuntan a una fuga de perspectivas parciales (recordemos lo postdramático, según Lehmann), a un tejido profundo.

Nos vemos tentados a dejar el texto ser, de por sí. En extender el acto de lectura de la introducción a toda la obra, dejando que el montaje sea cada miembro del público, solo, leyendo la obra en silencio. O somos atraídos a otro estatismo: la imagen inmóvil de dos personas frente a la audiencia enunciando la pieza (el teatro de lectura, el la mente según Mallarmé, la invitación llana a la cuarta dimensión simbolista). Tal es la fuerza de gravedad que genera la escritura de Mansur. La sensación, como director escénico, de que en la transdimensionalidad de su universo *sui generis*, hay ya una realidad que nunca vamos a llegar a acceder. La sensación de que para escenificar a Nara hay que olvidarse (aunque sea por un momento) de Nara. Del deseo de llegar a Nara.

(Entiéndase, de capturar su Palabra-Teatro.)

La concepción de la puesta deviene entonces una de procesos imaginales en relación con esta urdimbre (incertidumbre), donde este tejido del texto (su letra, la cual nunca cambiamos) se circunvala e interviene: se cosen paños que cubren, puntadas que unen, donde también se descosen cosas y se recosen en distintas coyunturas, donde se devela. Esta intervención (que altera el mecanismo de función del texto) es necesariamente algo invasivo (una transformación visceral); de aquí también la imagen de la intervención quirúrgica, donde no sólo se sutura sino que se corta, se expone. En este caso, sin embargo, la sanación no está necesariamente en determinada sutura o exposición, sino en la posibilidad (nunca tal vez completamente alcanzada) del teatro quirúrgico mismo como propiciador de contactos (toda operación tradicional moviéndose de superficiales a

aquellos de fascia profunda, aunque para nuestros propósitos no se respete este orden).

Del prólogo de *Desdramatizándome*: “Creo que es debido a un amor compulsivo por los demás, en recordar en los otros el afecto, cómo el arco de la relación entre esas personas y yo se tensa y se afloja.” (p.5)

La intervención reconstructiva para la apertura del texto como encuentro comunal de afectos, programada en cierto teatro, con cierta gente, a cierta hora (Casa Cruz de la Luna, San Germán, Puerto Rico, 25 de junio del 2016, 8 de la noche): ¿Cuáles son, entonces, algunas de estas intervenciones que practicamos en *Venus y el Albañil*?, ¿estas disociaciones, continuidades, ilustraciones, extrañamientos (tan afines a la función, al modo del mismo texto y de la memoria)? ¿Cuáles son éstas operaciones grandemente intuitivas, contradictorias, esperando crear tanto cierta funcionalidad como cierta estética que alterase la vida del paciente, esperando (necesariamente velando, cautelosamente rogando) que todavía el cuerpo-texto estuviese respirando después de la intervención?

[En ésta parte estaré mostrando distintas imágenes del montaje. Las citas son todas del texto de Mansur (2009).] Operaciones:

-Una escenificación heterogénea alternando distintos estilos representativos y de actuación. Al principio un melodramatismo frenético de gestos y entonaciones hipernovelescas. El personaje de “Yo” jirimiando, retorciéndose contra el piso, bellamente posando – “[Yo:...] ... Qué pesadez. ¿Crees que una blanca se va a acostar con ese negro con la peste que siempre tiene? Cuando lo conocimos era otra cosa, pero ahora siempre tiene...No te dije que era epiléptico... Qué horror, eso es estar loco o casi, ¿o no? ¿Crees que ella, depresiva y todo como es, cuando sale del hospital se va a dejar meter esa mano puerca? Tendría que estar demasiado chocha. / Tú: Pero de ahí a decir que tu mamá... ” (p. 115). Yo salvajemente persiguiendo a Tú a través del escenario con un taladro activado. [Yo:] “Tú estás enfermo de tu pendejada de cabeza, no sé para qué coño estudiaste. Te metiste ese cerebro no sé contra qué. ¿Por coger un avión? ¿Porque comiste cinco días seguidos sangre? Eres igualitico al asesino ese...” (p. 116) Seguido de secuencias en monotono donde apenas la actriz se mueve y otras partes de hablar más cotidiano, aún otras de manipulaciones corporales extremas (intentos de lo Grotowskiano).

-Entonces, lo mediado, el desdoblamiento de la voz. El parlamento monotono pasando de lo vivo al distanciamiento de una audiograbación. Un largo tramo de texto repetido donde Yo, quieta en escena, es acompañada por miembros del público que se le sientan al lado ocupando el lugar de Tú; su voz (ella) tal vez en (desde) otra parte. En otro momento, Tú intentará hablar sobre su propia voz (hacerse eco, comentarse).

-Técnicas de otredad. Los actores utilizan su acento diario (puertorriqueño) en casi toda la

obra, la cual abunda en cubanismos, la actriz sólo dándose a un acento cubano exageradamente mal imitado cuando se dirige al público como sus alumnos en el léxico (ausente de coloquialismos) de una profesora universitaria.

-Imágenes insospechadas: el hombre apareciendo postrado en una camilla con una máscara de gas en su rostro al comienzo de la clase dentro de la puesta. Deviniendo modelo demostrativo, herramienta didáctica, autopenetrándose en algún momento con una regla entre las piernas, en otro confundiéndose con las láminas infantiles proyectadas de animales y familias. La rotulación errada de dichas láminas: a la figura de un bisonte se le escribe debajo “el elefante”; a la de la foca, “el león”; a la de la zebra, “el tigre”. Las familias típicas, sin embargo, identificadas como aparecen en los panfletos: “familia nigeriana”, “familia checoslovaca”, “familia beduina”.

-Una mazorca bajando crudamente del techo, con la línea, aparentemente tangencial “[Yo:] Y ésa mazorca, mirándome, llena de sangre.” (p.116) , para después elevarse y no aparecer más.

-El escenario atravesado en el fondo por pequeños árboles, árboles secos, patas-raíces arriba, con las ramas barriendo el piso, árboles talados, recurrentes en la poesía de Mansur, eje de su cuento “¿Por qué hablamos de amor siempre?”⁴ En *Venus*, Yo rememora sobre su madre: “Siempre la veía regresar del trabajo entre el bosque de pinos. En ese tiempo no pasaba nada malo. Todos íbamos a jugar allá. / Tú: Y dónde están esos árboles. Un día vi una ardilla. / Yo: No sé. Nunca vi llegar ahí una taladradora, ni una sierra eléctrica, nunca sentí nada. / Tú: Parecía un museo toda esa parte, una película.” (p.117)

-Los dos corriendo contra y detrás de los árboles con el parpadeo cinematográfico de un estrobo.

-Otra película, ésta, porno, pasándose a medida que Yo le habla a una antigua amiga, Eunice, ahora enfermera. Yo a veces se dirige a la actriz que ejecuta actos sexuales en la proyección del fondo, otras, cambiando el foco, a la persona del público que tiene sentada al lado: “¿Viste qué saltones los tiene? ¿Abrió los ojos contigo delante? ¿Te hizo alguna seña? ¿Tú sabes poner bien la cuña, no? Sin lastimarla, digo. Porque si no yo... ¿ya merendaste, Eunice?” (p.120)

-La necesidad del público como testigo, escucha, piel (integumento) emocional. La audiencia se mueve sutilmente en esta obra, uno a una, a veces al escenario, otras a los escritorios en los cubículos de tela donde encuentran de nuevo el libreto de la pieza. Como grupo, Tú los convida a comer de un lechón asado (y comen) y después, al final, a entrar en conjunto al escenario mientras el personaje de Tú pregunta: “¿De dónde sacas tanta adrenalina? / Yo: Es mi mamá. Necesito estar con ella en ese jardín perfumado que no hemos llegado a tener. Creo que con un poco de suerte podremos cambiar de casa.” (p.130)

-Ella acurrucando la carcasa del lechón en sus brazos y, ya todos en el escenario, soltándolo

al piso súbitamente, en alarido: “Oh [Ooooooooooooooooooooooooooooooh], mi amado, ¿cuándo – feliz y exaltado amigo del pueblo – vendrás a ser el vendaval sobre mi alma?” (p.131)

-El público alentados al ritual de rozarse con mitades de naranjas partidas (las cuales fueron parte del festín), de exprimírselas mutuamente en la piel para que al final Yo amenazantemente arquee hacia atrás sus cabezas acercándole las medias naranjas a sus caras.

-Por último, menciono el detalle, en el que ya deben haber reparado, que los actores están desnudos, sus cuerpos completos pintados de negro. Tú está así en todo momento, Yo hasta que la visten para dar su lección.

Recordamos el complejo y violento entramado político de la representación dentro de la representación de *Les negres* (1958) de Jean Genet (con su elenco, todo de actores negros, algunos en *whiteface*); a los mimos en la *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera (1941), mujeres y hombres negros que fungían de mensajeros, séquitos y dobles silentes de Clitemnestra Plá y Agamenón Garrigó, muriendo estilizada y previamente en escena por ellos; al *blackface* en las lúdicas y mediadas deconstrucciones del Wooster Group en la vanguardia estadounidense de los ochenta y noventa [*Route 1&9*, *LSD (...Just the High Points...)*, *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape*].

Como estas instancias, *Venus y el Albañil* postula una problematización de la raza a través de una dramaturgia innovadora que invita a ser leída en torno a su propio momento y entorno.

El año pasado, cuando estrenamos la pieza en Puerto Rico, proliferaban controversias respecto a estereotipificación de personajes en los medios, tanto por su orientación de género, como por su raza. Se aludía, por ejemplo, a representaciones que perpetuaban la imagen de hombres y mujeres negras como sirvientes, brutos, con un *habla particulá*, con un dejo de salvajismo y escueta inferioridad. La controversia toma auge cuando un grupo de activistas se manifiestan en Univisión celebrando el entierro de Chianita, personaje notorio de la televisión puertorriqueña de los setenta interpretado por la actriz blanca Ángela Meyer pintada de negra. Chianita en la ficción televisiva era la ayudante de doña Ángela, una aguzá de pueblo, jíbara, con poca educación, que quería postularse para gobernadora “y la cosa se mejora”. Meyer estaba pautaada para revivir a Chianita en el 2016 en un segmento corto en el canal, pero esto nunca sucedió. La controversia se extiende a personas que reaccionan a favor y en contra de la cancelación del programa (las escritoras Mayra Santos Febres y Mayra Montero, siendo ejemplos respectivos de cada posición). El conflicto me resulta inquietante, ya que en sus polos medulares, más allá de los detalles específicos del caso en cuestión, me refiere a dos inalienables. Por un lado la creencia (el compromiso) de las artes como un campo único, innegociable, de libertad incondicional; el teatro – por ejemplo – como una realidad en sí misma, una heterotopia cuyos espacios no admiten (ni toleran) tipo alguno de censura. Por otro lado, la agresión de la difusión de un estereotipo capaz de fomentar formas de pensar y

comportarse que distorsionan, degradan, marginan, y agreden a personas y grupos en su realidad social, política, cotidianamente vivida, en carne propia. Entre éstas dos condiciones inaceptables, el debate se complica en los mecanismos. ¿Cómo se lee en determinada representación la negrura, como se vincula a la negritud?

Hablando después de las funciones con la audiencia que presencié el montaje de *Venus y el Albañil* (tanto en grupos de discusión, como individualmente, de forma más informal), algunos de los comentarios aluden a la apariencia de la negrura, al hecho de que al estar los actores desnudos, negros de cuerpo completo, se diferencian de la convención del *blackface* (donde sólo se pintaba la cara y las partes expuestas por la ropa); otros indican que la intensidad, brillo y tono del color empleados previene la identificación con fenotipos usuales, acercándolos más a una otredad del imaginario. Aún otros invocan la negritud como una base fluida (genotípica, de sangre) que circula de formas diversas en las Islas del Caribe. La percepción de los cuerpos de los actores como extraños, como ominosos, *unheimlich* –según el concepto Freudiano– familiares, pero a la vez completamente ajenos, prevalece.

Para el filósofo francés Gilles Deleuze en su ensayo de 1969 “Una teoría del Otro”, el Otro inicialmente no es un sujeto (persona) o cosa particular, sino: “una estructura en el campo de la percepción, sin la cual el mismo no podría funcionar como lo hace: [...] es la estructura de lo posible.” (Deleuze, 1993, p.59) Esto es, el Otro es algo que todavía no es captado como existente fuera de sí mismo; es algo fluido, que se resiste a la comprensión, y que a la vez abre y genera potencialidades, “trasfondos, márgenes y transiciones” (p.60). La negritud como Otro, como algo en continua tensión en la sociedad puertorriqueña, orgullo/prejuicio/historia/olvido/clase/hipervirilismo/fuerza y a la fuerza/emancipación/pelos y cafés con leche/sincretismos que a veces responden/ letra de ley y letra de música/haciendo mucho ruido y no lo suficiente. El color de piel –en una sociedad de mezcla racial, podríamos, desde otras perspectivas, analizar la blancura como Otro – es algo profundo (“a flor de piel”) que, como sociedad caribeña, todavía no hemos dejado quieto (no nos deja quietas), que a veces reconforta y sana, y a veces causa miedo. Por otro lado, en la ausencia del Otro, Deleuze apunta a una situación peligrosa: “conciencia y objeto son uno”, las posibilidades de error, detour, debate, verificación, juego, se cancelan y se produce un “doble etéreo”, conocido y generado verticalmente por y desde el yo, sin profundidad alguna. He aquí donde cae la construcción e insulto del estereotipo.

En *Venus y el Albañil*, Yo habla de “ese marrano delincuente bandido negro basura energúmeno de mierda” (Mansur, 2009, p. 121), pero el mismo es casi imposible de fijar (en su recuerdo, en la identidad cambiante de quién es víctima y victimario/a, en sus distintas

proyecciones). Durante la obra se nos va abriendo una compleja estructura de la percepción del Otro, polivalente; la cual intentamos hacer aún más problemática, multidimensional en el montaje. Este Otro (con mayúscula como Deleuze lo escribe) es horizontal, acostado, expansivo a distintos sujetos, a distintas visiones de lo potencial, a enlaces no solamente cognitivos sino afectivos. La fuerza y defensa de *Venus y el Albañil* está en el grado que nos permite distorsionar la representación vertical del estereotipo, amalgamarlo con el yo de formas extrañas (no del todo explicables) al mismo tiempo que lo articula con las palabras más crudas. Es también función de una carga emocional, de una vulnerabilidad que no deja a ningún participante o perceptora impune.

"Me gusta el teatro", dice Nara, "porque es humilde, transcurre con absoluta modestia. Aspira a preservar solamente en la memoria. El carácter de lo efímero me hace no preferir el resultado, sino el hecho en sí, la idea, la interrelación con el espectador, eso que transcurre de manera implacable. O pudiera decir, la ceremonia, el acto de ofrenda, de entrega. Al final voy a terminar hablando de generosidad." (Mansur, 2000, p.23) Ésta no es la única ocasión donde la autora destaca la fragilidad del teatro como su esencia.

El montaje, al fin y al cabo, deviene un intento de aproximación a esa fragilidad que configura al Otro como algo que sale de la humildad de no pretender asirlo, de no colocarse en un lugar de conocimiento o superioridad, algo futuro, ante lo que cabe solamente el deseo de la entrega. La intervención se coloca así en la aspiración y necesidad de abrir vulnerabilidades en la puesta (de parte de los actores: su desnudez, los extremos físicos, el cansancio, el contacto con la audiencia, el exponerse a sus reacciones; y de parte de la audiencia: el dejarse llevar por el espacio, el experimentar, el testimoniar). Estas fragilidades también se reflejan en las circunstancias que rodean la producción: una no-comercial donde la ganancia económica no determina los mecanismos artísticos, ejecutada por una compañía con su propio espacio íntimo no sujeto a reglas ni a censuras, donde podemos acoger lo impredecible (en una función un perro realengo entra de la calle y empieza a comerse el puerco convirtiéndose en parte indispensable del montaje).

El gambito de compenetraciones con el texto y la consecuente creación escénica de un ritual de afectos informan de igual manera futuros planes para el desarrollo de la puesta. Pensamos en hipermemorizar el texto, todo el texto, ambos actores la una las líneas del otro, y también yo como director. Seguir explorando procesos de ensayos abiertos y funciones como flujo de energías entre actores, espectadores, espacio, director. Enfrentar la necesidad de continuar trabajando actoralmente en el vaivén emocional del texto (sus puntas de locura, su darse, su crueldad). Llevar los momentos estilísticos extremos todavía más al extremo, llevarlo todo a carne viva, a ofrenda pura. Hablar sobre la posibilidad de que la película (en estos momentos el porno pregrabado) sea substituida por un momento íntimo real, videografiado entre ambos actores. Experimentar más con

el tiempo, tal vez la incorporación de otros ciclos (repeticiones, leitmotifs gestuales). En una de las sesiones de discusión postfunción, mientras el actor se quitaba la pintura de su piel, parte del público se levanta a ayudarlo. Desde entonces esto se incorpora al final de la puesta donde ahora toda la audiencia pela la pintura del cuerpo del actor. Es, tal vez, la interacción que más natural y cuidadosamente hacen. Ella observándolos. Estar pendiente al accidente.⁵

Notas

[1] *Ignacio & María* ha sido llevada a escena por: La Guerrilla del Gólem (Santiago de Cuba, 2008, Director: Marcial Escudero); Teatro D'Dos (Sala Estudio del Centro Cultural Bertolt Brecht, La Habana, 2010-2012, Director: Julio Ramírez); Espacio Teatral El Ópalo (Buenos Aires, 2015, Directora: Corina Fiorillo, Actores: Violeta Zorrilla y Camilo Parodi). El grupo *Teatrum* de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez realizó una lectura dramatizada para el congreso LGTTT *Del Otro La'o* 2010 con múltiples actores alternándose en distintas escenas, donde el género de los personajes no siempre coincidía con el de los intérpretes, dándose distintas variaciones de parejas homosexuales y heterosexuales.

Charlotte Corday. Poema Dramático. ha sido llevada a escena por el Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez (2008, Directora: Zuleira Soto Román, Actores: María de los Ángeles Sotomayor y Alejandro Santoni,) y por La Guerrilla del Gólem (Santiago de Cuba, 2009-2011, Director: Marcial Escudero).

Tanto *Ignacio & María* como *Charlotte Corday* tuvieron lecturas dramatizadas dirigidas por Paul Verdier en el Stages Center como parte del Festival de Teatro Latino de Los Angeles en el 2003.

A partir de *Charlotte Corday*, Broselianda Hernández crea la performance *Charlotte y yo* que se presenta en la exposición colectiva *Estrictamente personal* en la 12 Bienal de La Habana, 2015.

También basado en *Charlotte Corday* surge el trabajo en proceso *Charlotte Corday y el animal* de Andrea Doimeadiós Peralta y Martha Luisa Hernández presentado en el Teatro El Público, La Habana (2015-2016). *Charlotte Corday* genera una opinión crítica en escena de Jaime Gómez Triana (La Habana, 2016, Directora general: Lizette Silverio Valdés).

Venus y el Albañil, en adición a nuestra puesta, tuvo un ensayo escénico en el Instituto Superior de Arte de La Habana dirigido por Martha Luisa Hernández Cadenas en el 2013.

Una nueva pieza *Chesterfield sofá capitoné*, bajo la dirección de Nara Mansur, Martha Luisa Hernández Cadenas y Rogelio Orizondo se presenta semi-montada como parte de las Jornadas interdisciplinarias “Aún sueño con mis país. Obra en construcción” en la Primera Bienal

de Diseño de La Habana, 2016.

Educación sentimental todavía no ha sido llevada a escena.

[2] Antes de su estreno, nuestra puesta había pasado por un proceso de desarrollo y presentación taller, con el mismo equipo principal de trabajo, en el Loisaida Center de Nueva York en enero-junio del 2016.

[3] El modo de pensar de Kantor sobre el teatro, los objetos y su relación con la puesta cambia y se relocaliza constantemente durante su trayectoria. El ensayo “El teatro de la muerte” corresponde al periodo cuando él estaba trabajando el montaje de “La clase muerta” (“Umarla Kłasa”), considerada su primera obra maestra.

[4] Cuento ganador del Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar, 2013.

[5] Esta ponencia ha sido un ejercicio de aproximación a *Venus y el Albañil* a través de una teoría/práctica, especie de híbrido de documentación, reflexión y desmontaje. De otra forma me atrae postular acercamientos a textos a través de conceptos de dirección, explorando así propuestas donde modos de hacer teatro se enhebran con modos de pensar sobre el teatro.

Educación sentimental de Nara Mansur Cao, se centra en los últimos momentos de Linda Correa (“Hija” y “Ella”), una mujer joven, paciente del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, en un hospital. La obra se divide en escenas de monólogos y conversaciones con Linda, su Madre quien la cuida, y su amante Juan Estévez (“Él”). No hay orden lineal entre las partes, las cuales giran en torno a la(s) muerte(s) de Linda y sus antecedentes.

Aquí algunas notas sueltas para un concepto de montaje en flujo de *Educación Sentimental*:

Un paso en el desarrollo de un teatro mediúmnico: de medios y médiums (actores, objetos, tecnologías, materia viva, virtual, residual), vías de comunicación y pases de energías. Los personajes desde el más allá de la mediación – proyecciones, videgrabaciones en vivo y enlatadas, sombras en audiograbaciones – la corporalidad física no siempre coincidiendo con estos otros planos. La introducción de tecnología médica: imágenes de radiografías, acciones de procedimientos. La posibilidad de que la puesta tome la forma de una instalación donde las escenas fragmentadas se dan (algunas simultáneamente) en distintos espacios, el público transitando, a veces acciones personales, de una en uno con el público, otras los personajes en/son el público).

La presencia del hielo. El contacto de actores y espectadores con éste. Acciones que cambien la piel. El país finalmente frío.

Bibliografía mínima

- Adyanthaya, A. (2006, abril-junio) Escritura Acto: Confesiones de un dramaturgo. *Conjunto*. Recuperado de: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/140/adyantahaya.htm>
- Deleuze, G. (1993). A Theory of the Other. En C.V. Boundas (Ed.), *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press.
- Hechavarría Prado, H. (2009). La fiesta del Logos: Lo íntimo y lo público en la obra dramática de Nara Mansur Cao. En *Desdramatizándome: Cuatro poemas para el teatro* (pp.133-158). La Habana: Alarcos.
- Kantor, T. (1993). The Theatre of Death. En M. Kobialka (Ed.), *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990* (pp. 106-116). Berkeley: University of California Press.
- Lebrón, Jonathan (2016). Mayra Montero le contesta al Senado Académico de la UPR Cayey tras castigo impuesto. Recuperado de <http://elcalce.com/pr/contexto/mayra-montero-le-contesta-a-senado-academico-de-upr-de-cayey-tras-castigo-impuesto/>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Mansur, N. (2000). Casa de longaniza. *Sargasso* (10), 17-24.
- Mansur, N. (2009). *Desdramatizándome: Cuatro poemas para el teatro*. La Habana: Alarcos.
- Mansur, N. (2013). *¿Por qué hablamos de amor siempre?* La Habana: Letras Cubanas.
- Montero, M. (2016, noviembre 5). El entierro de Chianita: un complot chino. *El Nuevo Día*. Recuperado de <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/elentierrodechianita/uncomplotchino-columna.2259286/>
- Piñera, V. (2002). *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Prizant, Y. (2014). *Cuba Inside Out: Revolution and Contemporary Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Santos Febres, M. (2016, noviembre 6). Contestación a Mayra Montero por su columna racista “Antes de que llegue el lunes”. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1142254565829780&id=10818

Savran, D. (1988) *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York: Theatre Communications Group.