

## **Performatividad y plástica: el cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década “contaminada” de los 80s en Cuba**

**Marelys Valencia**

En *Tangled Memories* (1997), Marita Sturken sugiere que los objetos, las representaciones y las imágenes constituyen *tecnologías de la memoria*, mediante las cuales ésta es compartida socialmente, producida y significada (9). Estas tecnologías aparecen implicadas en dinámicas de poder que involucran a los individuos activamente con respecto a discursos institucionalizados y prácticas culturales (10). El arte participa de estas tecnologías, de ahí su poder *performativo* en la reinterpretación y la configuración de la memoria histórica y colectiva. Si consideramos al artista una especie de archivista, esta capacidad *performativa* se magnifica. Desde esta perspectiva, que incluye la relación memoria-archivo-arte, intentamos arrojar luz sobre la búsqueda que experimentaron el arte teatral y el arte pictórico cubanos en la década de los 80s del pasado siglo para articular un discurso propio. Entonces, teatro y plástica dieron señal de subjetividades contestatarias emergentes y marcaron las pautas para las futuras dinámicas entre el Estado y los artistas.

En particular, este estudio enfoca el cruzamiento entre plástica y teatro en la obra de Leandro Soto durante los años 80s y la articulación de una poética que confronta tanto la realidad político-social cubana de entonces como el archivo histórico y artístico. Es más, la integración de códigos artísticos entre el teatro y la plástica pudo ser catalizada, en el caso cubano, a causa de las medidas políticas que intentaban coartar la libre expresión artística. En este contexto, se expedita una “contaminación” artística que abre el camino a la experimentación con el performance como forma híbrida y contestataria *par excellence*. Para reducir no la perspectiva, sino el objeto de estudio, nos concentraremos en el análisis del performance *Ancestros* de Leandro Soto (1979 y 1981) y de la pieza teatral *Weekend en Bahía* del dramaturgo cubano

Alberto Pedro, estrenada en febrero de 1987, en la que Soto participa como diseñador de escenografía. En estas obras, al mismo tiempo que se establece una comunión entre la plástica y el teatro, se constata una orientación ética y filosófica que indaga en los conflictos del individuo, en las sujeciones respecto al Estado y en la potencialidad del arte para, desde su propio archivo, desmontar el archivo histórico y la memoria colectiva y personal.

### **De la ceiba al escenario: la contaminación**

El espíritu de ruptura que permeó la década de los 80s tanto en la plástica como el teatro comenzó a emerger desde las propias escuelas de arte en La Habana a finales de los 70s.<sup>1</sup> En la entrevista que Leandro Soto concedió para esta investigación, el artista afirma que fue en la Escuela Nacional de Arte (ENA) donde comenzó la experimentación con el performance como medio de expresión alternativo:

En la Escuela Nacional de Arte tuvimos en el último año la presencia de la escuela soviética de pintura que quería convertirnos a la tradición soviética del siglo XIX. Teníamos que pintar una modelo desnuda por muchas horas, y entonces entre descanso y descanso concebimos unas *acciones plásticas* para mostrarnos contra aquella imposición. Habiendo seguido siempre nuestra escuela una tendencia muy moderna y contemporánea, de pronto se hacía este salto hacia atrás, prácticamente a la tradición del siglo XIX. Esto fue muy interesante porque estábamos al tanto de lo que sucedía internacionalmente por medio de revistas que llegaban a la biblioteca nacional y podíamos ver que nos estábamos quedando fuera de lo que sucedía en el mundo debido a esta influencia externa de académicos que nos visitaban y no entendían lo que pasaba en Cuba en materia artística y creativa.

Así comienza a tomar impulso la práctica en Cuba del *performance*, pero no conocido por este nombre; y es Leandro Soto quien —influenciado por el término en francés, recogido en publicaciones críticas de arte europeo— denomina *acciones plásticas* a esta práctica artística de superior hibridez. *Acciones plásticas* expresa felizmente la plasticidad teatral o la teatralidad plástica del performance; su morfología procede de las dos artes. Incluso, para Soto, más allá de técnicas y lenguajes teatrales y plásticos, el *performance* constituye un laboratorio de imágenes donde entran otras concepciones visuales, la posibilidad de experimentación con las imágenes y otros campos artísticos.

Todos los performances de Soto entre 1977 y 1979 se desplegaron en calles y espacios públicos de la ciudad de Cienfuegos, mientras Soto era

confinado a su destierro de purgación ideológica.<sup>2</sup> Pero *Ancestros* (1979) trascendió el espacio local de la provincia, y se embarcó en una expedición que dura hasta hoy en día, un viaje que resemblance el de las diversas fuentes ancestrales del artista en su dimensión caribeña.



Performance *El hombre y sus estrobos* <http://www.leandrosoto.com/leandro-soto-artist-bio.html>

La instalación en el tronco de la ceiba en el Parque de la Laguna (Cienfuegos) habría pasado desapercibida sin la documentación de fotografías conocidos del artista. Su sencillez quedaba en la interacción de Soto con el árbol, cuyo tronco iba despejando como si se tratara de una “limpieza” propia. En *Ancestros*, Soto desplegó lo que Glenda León en *La condición performática* (2001) identifica como la norma del performance, el *comportamiento descentrado*, el cual “deviene espacio donde el artista plástico, tradicionalmente ausente (como el escritor) desarrolla un protagonismo especial” (36). En este sentido, se trata de salir de nuestro centro de conducta cotidiano hacia otras zonas, y así emplazar situaciones extracotidianas en función de lo inesperado (el contacto con o la reacción de los transeúntes en el lugar de la “limpieza”).

Elementos de la cultura popular y de la cotidianeidad no conformaron solo la materia prima, sino también el tema del lenguaje. Los elementos incorporados a la instalación anunciaban un conglomerado identitario (aborigen taíno, africano y español), adelantándose en el terreno de la academia y las artes al debate sobre transculturación, término ideado en el campo de la antropología y la etnografía por Fernando Ortiz en 1940. Tales componentes, al ser re-significados mediante un particular arreglo espacial por el artista, debían entrar en diálogo con un contexto mayor, exterior a la representación de la ofrenda: el tabú de la religión en el contexto histórico cubano del momento. La vertiente religiosa de los cubanos debía ser desplazada por una identidad social homogénea, articulada desde el Estado socialista a partir de su concepción del *hombre nuevo* (que, por supuesto, debía ser ateo). En ese contexto, la liberación del artista del control institucional sobre las formas y contenidos de su arte no podría resultar solamente un acto de ruptura respecto a la normalización cultural, sino a la norma social y política. En una sociedad donde el performance cotidiano de sus habitantes permite al cuerpo social una “apariencia” simbólicamente normalizada, cualquier acto de no sometimiento a la norma institucional equivale a otro tipo de performance, el de la transgresión. Como apunta León:

Es precisamente en nuestra conciencia de este “parecimiento”, es decir, del simulacro, y también de una misteriosa pre-visión del límite, donde quizás radique la norma... y no implica un rechazo del espacio hegemónico, sino una alternancia con este, su desplazamiento o mejor, su dilatación. (16)

Pero Soto desafía ese límite, así como lo hizo la joven generación artística de los 80s en pos de un camino hacia la diferencia con respecto a aquella pretensión de homogeneidad y compromiso vertical dictados desde el aparato

estatal. Es más, con *Ancestros* Soto despliega su independencia de la narrativa oficial y reafirma la condición subversiva del performance en el espacio público. Cabe la comparación con Ana Mendieta y su trabajo con las ceibas antes de su primer viaje a Cuba a finales de los 70s. Curiosamente, el tronco de la ceiba utilizada por Soto en Cienfuegos se asemejaba a una vagina. Esta variante antropomórfica de la ceiba nos remonta a un universo textual, a otro lenguaje de referencialidad materna, dador de vida. El tributo de Soto a la ceiba-objeto, ceiba-madre, desplazaba el culto al Estado patriarcal y su ilusión de un paradigma de hombre libre de “prejuicios religiosos” y de otra identidad que no fuera la creación de, desde y para la Revolución. Lo que en Ana enfatizaba una preocupación por la imaginería maternal-femenina mediante el apego a la tierra y sus elementos, y el uso del propio cuerpo de la artista como ofrenda, en Soto inscribía el arte como espacio de religiosidad y comunión para resaltar el rechazo a la ideología estatal. No obstante, la coincidencia de las ceibas admite también otra: la búsqueda de una identidad, la construcción de un sujeto mediante el arte, tanto en una como en otra orilla del Estrecho de la Florida. Sobre esta búsqueda, expresada desde una estética primitivista en algunos casos, Soto explica que a los artistas de su generación les preocupaba la pérdida de continuidad de la historia local: “The history of the international communist movement substituted our local history, our particularity. Local discourses did not matter, and personal and familial history were not seen as valid” (Fusco 247).

Al analizar y contrastar el “primitivismo” en los artistas plásticos de la generación de los años 80s respecto a ese movimiento en Europa, Gerardo Mosquera señala que en el caso de los cubanos se trataba de “profundizar en la identidad nacional y de activar sus valores en sentido contemporáneo” (“Primitivismo” 134). Para la penetración de “la conciencia mitológica viva”, el primitivismo informado de los 60s y 70s en Europa se documentaba en el asunto por lecturas de antropología, historia y arqueología, mientras que para los cubanos la recreación de objetos de la cultura popular se conectaba con una presencia africana proveniente de una visión interna, orgánica, que les había sido escamoteada por la cultura oficial (134).

Como sugiere el título de este acápite, *Ancestros* viajó de la ceiba a los escenarios. Cuando *Ancestros* llegó al salón de ensayo del Ballet Nacional de Cuba en el Vedado (1981), varios elementos escenográficos se habían añadido. Soto utilizó su “conexión con el teatro para introducir elementos creativos... objetos, música, improvisaciones: exploración de imágenes, sentimientos, identidad” (entrevista personal). La instalación cobró movi-

miento y al de Soto se sumaron otros cuerpos. Lo que fuera antes un *vis a vis* del creador con el espacio y los objetos-signos de identidad, se amplificaba en el escenario bajo el efecto de una música híbrida, temperamental. De hecho, “este performance sirvió de entrenamiento para actores, músicos, coreógrafos, artista plásticos... de integración y creación con pocos recursos” (entrevista personal). Es relevante que Soto pensara en el performance como expresión que permitía una integración artística y a partir de esta comunión “explorar estados de conciencia diferentes a los de la vida cotidiana”. Aun más, la exploración no se reducía al espacio de los artistas: al público se le conminaba a participar, y muchos cuerpos, propulsados por la energía creada en su entorno, caían en “trance”. El cuerpo de los bailarines vehiculizaba un modo alternativo de *embodiment*, conciencia o conocimiento; los bailarines invocando/incorporando deidades africanas en la ceremonia-performance, danza ritual, conminaban al público a liberarse de sus posturas habituales, suprimiendo límites, contenciones y convenciones. Las luces y el color blanco del vestuario reafirmaban la transparencia del color y la apariencia espectral de los cuerpos... Cuerpos en fuga: cuerpos nómadas que se resistían al límite.

Así definen los artistas del performance Verena Stenke y Andrea Pagnes la representatividad del cuerpo en fuga:

Impermanencia. Habilitar la memoria. Pérdida de control. Conocimiento: del ser, y de los límites constitucionales humanos. Fragilidad. Nomadismo. Para realzar lo que significa la presencia del Hombre en este mundo (el cual es más que solo una condición), transmutando el espacio de acción en un lugar libre de negociación social, política, civil, y por lo tanto en significados poéticos.

En *Ancestros*, el espacio del salón de ensayo del Ballet Nacional de Cuba se “ritualizaba”: los cuerpos en “trance” remedaban esta concepción del cuerpo en fuga de Stenke y Pagnes, que transfigura el espacio en un lugar libre de negociación. Precisamente porque la fuga o nomadismo implica la de-subjetivación, facilita los procesos de descubrimiento que la presión política y social impedía. Así, la habilitación de una memoria, también en “trance”, se suscitaba fugazmente bajo los efectos de *Ancestros*.

*Ancestros* asumió la espectacularidad del teatro y la imaginería del acervo plástico de Soto, sin perder de vista el elemento sorpresa, la improvisación y la inmediatez del performance. Con *Ancestros* constatamos que aunque el performance se nutre de varias artes, trasciende sus límites combinando multiplicidad de elementos para crear algo inesperado (Taylor 2011). Esta hibridez genérica que Soto ha desarrollado a lo largo de los años le ha permi-

tido una versatilidad que se manifiesta más allá de las inquietudes formales para examinar el papel reflexivo del arte dentro de la sociedad (Mosquera “Arte y antropología”). De esa vocación ecuménica y performativa tanto desde el punto de vista conceptual como formal dio cuenta *Ancestros*. Aquí lo ecuménico provenía, como reflexiona Mosquera, de la necesidad de abordar diferentes lenguajes artísticos e identidades que permitieran una indagación ontológica del sujeto y que a la vez arrojaran luz sobre el proceso de creación. Así, Soto lograba movilizar la memoria colectiva en busca de las múltiples identidades que conforman la nación.

El caso de Soto se inserta en una década de experimentación, caracterizada por la integración de códigos artísticos que pudo ser catalizada por las medidas políticas que intentaban coartar la libre expresión artística. Los artistas y escritores, cuyo perfil creativo y actitud ante la vida (en todas sus dimensiones) no se aviniera a la expectativa estatal e institucional de encuadramiento del *hombre nuevo*,<sup>3</sup> fueron destinados al ostracismo o al desplazamiento hacia otras actividades de bajo perfil o, como los artistas plásticos, a cubrir posiciones dentro de grupos de teatro en la periferia, lejos de la capital. A Soto no le permitieron enseñar en las escuelas de arte —a pesar de haberse graduado con altas calificaciones de la ENA— debido a sus prácticas del yoga y de meditación oriental, actitud que supuestamente no se correspondía con la línea estalinista ideológica del momento. Las únicas puertas que se le abrieron fueron las del teatro, y en este medio, la posición disponible fue la de escenógrafo en el teatro Terry de Cienfuegos.<sup>4</sup> En esa ciudad, no existía un movimiento teatral debido a las “purgas” y castigos que, desde el aparato institucional del Estado, intentaban la supuesta re-habilitación política del individuo al nuevo orden social.

Las políticas de “limpieza” ideológica —término que puede conectarse arqueológica o genealógicamente con los estatutos de “limpieza de sangre” promovidos y estipulados por la corona española desde los tiempos de la expulsión de los judíos, y luego en las colonias americanas para destacar el linaje de raza blanca— produjeron, irónicamente, una contaminación artística inesperada: la integración y la celebración de las artes. En este contexto, el teatro se convirtió en receptor de los expulsados o “castigados” del mundo de la plástica, y por tanto, en espacio de exploración multidisciplinaria. Como la experiencia de Soto, puede mencionarse también la de Tomás Sánchez, quien fue enviado a trabajar en el diseño de muñecos con *papier mâché*. Estos espacios de creación teatral constituyeron laboratorios para los plásticos, quienes perseguían nuevas formas y conceptos.

Los artistas fueron obligados a sobrevivir un proceso de “pharmakon”, entendido (o traducido) como *remedio*. Esto es preocupante, parafraseando a Jacques Derrida en *Dissemination* (2004), si se considera que no hay tal cosa como un remedio inofensivo.<sup>5</sup> Los intentos disciplinarios del Estado cubano rezuman el “pharmakon” en tanto ambos persiguen evitar o curar el “mal”; el Estado se abocó a la contención de tendencias (llámense la práctica del yoga, la homosexualidad, el contacto con tendencias o estilos foráneos) en desacuerdo con los patrones políticos y estéticos sentados por las instituciones oficiales, y —paradójicamente— consiguió el efecto opuesto. Lejos de subsanar cualquier “desviación” ideológica entre los artistas cubanos, las políticas culturales de “descontaminación” incitaron diferentes focos de resistencia creadora, espacios de fructífera permeabilidad y provocación al interior de las artes.

De ahí, la escandalosa novedad de la muestra pictórica colectiva *Volumen Uno*, abierta el 14 de enero 1981 en el Centro de Arte Internacional de La Habana, la cual se convirtió en manifiesto artístico de independencia ético-estética. Detrás de la exposición, fundada en el arte conceptual y el arte pobre, aparecía ya la impronta de un movimiento “contaminado”. De hecho, es aquí donde Leandro Soto exhibe (o mejor, explaya) su vocación escénica, marcada por los años de exploración anterior en la ciudad de Cienfuegos.<sup>6</sup>

Para *Volumen Uno* Soto presentó la documentación fotográfica de sus performances en Cienfuegos. Según el artista, el incluir este archivo dentro de la exposición “creó un interés marcado, porque era la primera vez que se presentaba algo... que como lenguaje no se correspondía a las expectativas” institucionales, y las del público. En su opinión, *Volumen Uno* removió los cimientos de lo que se estaba haciendo en Cuba en materia de arte: “se salía de lo establecido, se estaba creando algo que no entraba en lo conocido y podía generar inquietud como también cierta desconfianza”. La muestra aglutinó a once pintores y escultores formados en las escuelas de arte creadas por el gobierno revolucionario.<sup>7</sup> Sin embargo, *Volumen Uno* resultó la primera “gran fuga”, la primigenia alienación consciente y pública de una generación independiente en pensamiento e inspiración. Cuando salió a la luz, su andamiaje conceptual, auto-referencial en contraste con la herencia artística de los años 70s, más enfocada en resaltar la identidad y la épica revolucionaria, provocó una sonada controversia en los medios artísticos e institucionales. De hecho, más de ocho mil personas visitaron la exhibición en dos semanas (Camnitzer).<sup>8</sup>



A la vez que en la plástica se producía este *momentum*, el teatro cubano daba luz a una escena alternativa, al margen de las instituciones. Raquel Carrió delinea los siguientes rasgos de la escena cubana de esos años:

La reformulación de una poética crítica que sintetizaba los mejores aportes de la tradición —el rescate de un teatro de arte y el sentido rupturista, polémico y renovador de los 70s— a través de una escena que privilegiaba la relectura de los signos en la búsqueda de un desciframiento del proceso histórico en las décadas anteriores. En cierta forma, un teatro que interrogaba desde el presente las claves de una herencia no siempre bien expuestas. (29)

A principios de los 80s, Flora Lauten había arrancado con propuestas renovadoras, alentada por la frescura de los estudiantes de teatro del Instituto Superior de Arte (ISA), momento en que Leandro Soto también es incluido en estos proyectos. Las puestas de *Lila, la mariposa* y *Electra Garrigó* (1985) reflejaron las inquietudes de estos jóvenes artistas que luego alcanzaron solidez profesional con la fundación por Lauten del colectivo Teatro Buendía (1986). Graziella Pogolotti, la decana del Instituto Superior de Arte en ese entonces, se afanó en estimular nuevos caminos para el teatro cubano, mostrando que se podían insertar corrientes foráneas y vanguardistas en la tradición nacional. Los montajes de *El pequeño príncipe* (1983) y *Electra Garrigó*, por ejemplo, hicieron visible la existencia de dos posturas artísticas: una de renovación interna y otra de negación de lo externo (Garbey 2011). *Lila, la mariposa*, ejercicio de graduación de los alumnos de Lauten, constituyó la obra reflejo de la primera postura; su indagación en lo que Virgilio Piñera (1943) tildó de “educación sentimental” de los cubanos provocó reacciones apasionadas en el ambiente artístico, particularmente porque tal propuesta interrogadora irrumpía en el panorama teatral cubano con una nueva generación teátrica. Algo similar ocurrió con *El pequeño príncipe* (1983), lectura política del clásico de Saint-Exupéry, y la primera obra teatral en Cuba en acercarse al tema del exilio.

Por lo general, los textos teatrales cubanos y foráneos escogidos por Lauten le permitían establecer un diálogo con la memoria histórica reciente y la memoria colectiva. Según Lauten, el espectáculo debía aparecer “como biografía activa, como reacción y testimonio personal ante lo que pasa, como estado de cuentas de cierta gente decidida a involucrarse, a dilucidar, a desentrañar”. Así, el diálogo arte-contexto, arte-memoria (histórica/colectiva), generó nuevas reinterpretaciones ético-estéticas del archivo teatral y además, candentes debates sobre el papel del teatro en la sociedad. Según Tom Nesmith, la utilidad, confiabilidad y autenticidad de los documentos de

archivo están directamente relacionadas con la habilidad del archivista de interpretarlos y contextualizarlos en la medida de lo posible (29). Una vez que los contextos cambian, igualmente se re-actualizan los records, alterándose además la percepción sobre ellos, y por tanto, el objeto de investigación que suscitan. En este acercamiento al artista como archivista, convergen el trabajo de Flora Lauten desde el ISA y el de Leandro Soto. El artista-archivista cuenta con un repertorio de “saberes” del que se desecha o recicla ciertos documentos artísticos (la obra en sí misma como repositorio), reconfigurándolos de acuerdo a las contingencias del momento histórico.

El contexto sociopolítico y cultural de los 80s permitió “dilucidar, desentrañar” el camino conceptual del arte como tecnología contestataria y repositorio de la memoria colectiva, a partir de esfuerzos grupales. De hecho, aglutinar a creadores de todas las manifestaciones del arte se convirtió en una tradición de Teatro Buendía bajo la dirección de Lauten. Así, en el trabajo de este colectivo puede percibirse la plasticidad del teatro no solo desde la conceptualización pictórico-visual que acepta, sino en su permeabilidad (al ser recipiente de formas artísticas diversas). Para las puestas de Lauten en el ISA, Leandro Soto diseñó la escenografía y el vestuario, conforme músicos y artistas de otras manifestaciones intervinieron en diferentes puestas, y crearon un ambiente multidisciplinario, contaminado y único.

Este tipo de trabajo Soto lo había realizado antes para el estreno de *Redes*, del Ballet Nacional de Cuba, estrenado en mayo de 1981 con coreografía de Humberto González. Entre 1977 y 1980, diseñó los decorados y escenografías para espectáculos del teatro Terry de su ciudad natal, Cienfuegos, y luego, con Danza Nacional de Cuba, hizo el diseño de la puesta de *Teoría de Conjunto*, coreografiada por Marianela Boán y presentada en noviembre del mismo año. Coincidentemente, la técnica que Boán creó más adelante se llamó “danza contaminada”, por el influjo del teatro y el canto, entre otras formas artísticas.

Justo cuando el teatro y la danza absorbían de otras fuentes, la representación pictórica daba señas de técnicas teatrales, no solo en el uso de la perspectiva, la iluminación o la ilusión, sino en la conceptualización de las obras en el sentido de *mise-en-scène*. De esta idea surgió la exposición de Soto *Retablo familiar* (1984), exhibida en la Galería de Arte de la Casa de la Cultura de Plaza, y en la Galería 23 y 12, en el Vedado. Según Camnitzer, se trataba de “a series of showcase like boxes filled with family memorabilia—photographs, postcards, toys, mantelpiece fetishes— set among lit light” (32). Piezas de *Retablo familiar* y de otra exposición temprana, *Trastos*,



Boceto de vestuario

*La vieja dama muestra sus medallas.* Cortesía de la Cuban Heritage Collection, copyright Leandro Soto.

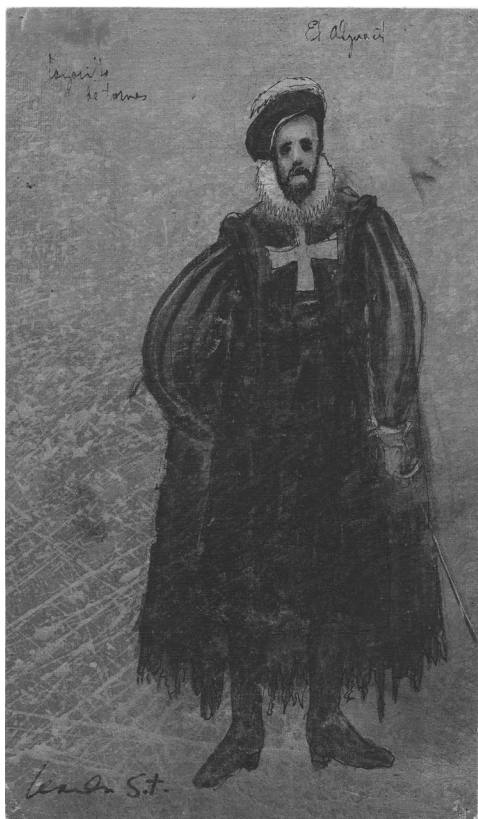
respectivamente, se utilizaron para la escenografía de *Weekend en Bahía*, del grupo Teatro Mío, y de *La vieja dama muestra sus medallas*, de Teatro Estudio.

En estas obras teatrales, la crítica no llegó a trascender lo que exhibía como punto débil en un primer momento o apariencia: el divorcio o lo forzado del cruzamiento entre hecho plástico y puesta teatral. Así, el trabajo de escenografía y de diseño de vestuario teatral de Soto y otros creadores plásticos quedó someramente registrado mediante reseñas con alusiones breves a la integración de la escenografía al concepto general de la puesta en escena. Las escasas fotos que ilustran este ensayo se deben a la donación del propio artista a la colección de teatro de la Cuban Heritage Collection (CHC), de la Universidad de Miami.<sup>9</sup> En efecto, el testimonio visual del paso de Soto por la escena cubana de los 80s resulta casi fantasmagórico: solo aparecen los bocetos originales que dibujara a plumilla o al óleo para las obras *Diario de campaña de José*

*Martí* y *El Lazarillo de Tormes* (1983), dirigidas por Flora Lauten, y *La vieja dama muestra sus medallas* (1982), bajo la dirección de Vicente Revuelta.<sup>10</sup>

En el vacío historiográfico sobre la obra de Soto apreciamos una trayectoria fantasmagórica como la propia aventura de la plástica en el teatro o los trazos del proceso de castigo y expiación de los años 70s. Curiosamente, la escenografía de *La vieja dama muestra sus medallas* está permeada de ese aliento fantasmal del que hablamos. Cuenta Leandro Soto que:

...la escenografía supuestamente debía ser un sótano donde vivía una mujer pobre en Irlanda que se inventa, se fabrica este hijo quien



Boceto diseño de vestuario *El Lazarillo de Tormes*.  
Cortesía de la Cuban Heritage Collection, copyright  
Leandro Soto.

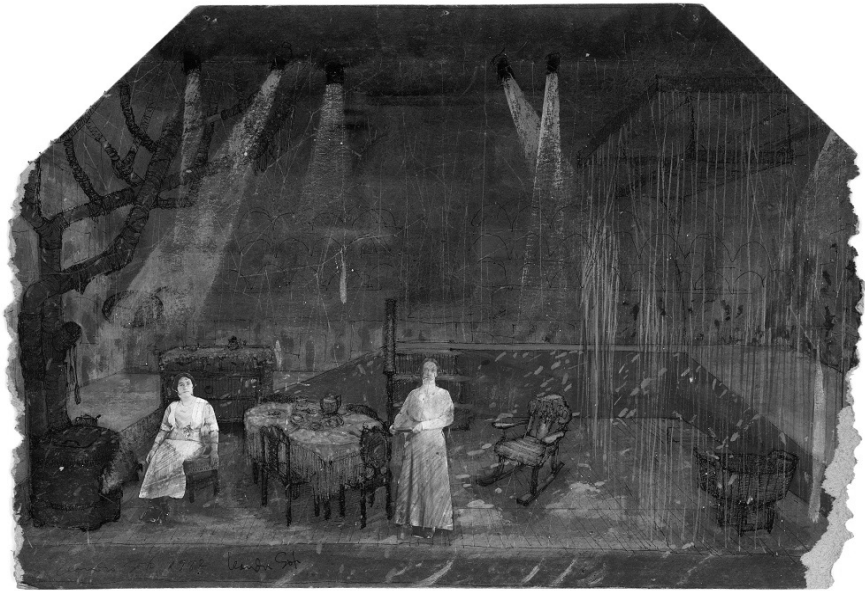
realmente le parece un soldado; y le rinde todos los honores para cumplir su papel de madre. Era una obra que me permitía integrar mis obras plásticas al punto de que tomé de una exposición (*Trastos*, 1981) una escultura, la pieza llamada “Ánima sola”, figura femenina con sombrero que es como un trapo que se sostiene a sí mismo...

Antes de que apareciera en escena el personaje interpretado por Silvia Planas, la recreación de los elementos —gigantescas telas de araña, el color sepia que recuerda el otoño— creaba un nivel poético y de comunicación que anticipaba el abandono y la soledad de la anciana. Un abandono que retorna ahora, pero para meditar sobre la historia y la memoria de unos años pasados por alto en su profundidad y contaminación creativas. A diferencia del vacío documental en Cuba sobre aquella década de

incursión teatral de Soto, la CHC atesora bocetos de escenografía y vestuario para obras de teatro producidas en Estados Unidos a finales de los 90s con el grupo Teatro Avante y colectivos de universidades de este país.

### ***Weekend en Bahía* y la instalación de objetos en el espacio**

Ante la imposibilidad de encontrar documentación visual sobre la escenografía de *Weekend en Bahía*, la memoria personal de Leandro Soto es la que permite acercarnos al diálogo entre puesta en escena y plástica. Varias de las piezas que formaron parte de *Retablo* integraron la escenografía de *Weekend*, donde se instaló una plataforma rodeada de agua que enfatizaba la insularidad o el aislamiento de Cuba. Los objetos testimoniales de *Retablo*



Boceto diseño de escenografía de *La vieja dama muestra sus medallas*. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, copyright Leandro Soto.

poseían la fuerza del documento histórico; imágenes familiares grabadas en la memoria de Soto, que, una vez expuestas y arregladas para formar un conjunto, ponían de relieve la estética kitsch de la Revolución y su naturaleza *performática*. Entre las piezas sobresalía “La familia revolucionaria”, en la cual aparecían los padres y hermanos de Soto; los primeros, vestidos de milicianos, y los segundos, con el uniforme de alfabetizadores. Por su parte, Soto llevaba un uniforme de pionero.<sup>11</sup> Así recuerda el artista el día en que su padre tuvo la idea de fotografiar a la familia revolucionaria:

...sentía que estaba participando en una obra de teatro (un niño de cinco años todavía no es pionero). Como en esa época las vidrieras de las tiendas estaban vacías y lo único que había eran fotos de mártires y héroes de la Revolución, en mi imaginación infantil se me ocurrió que esa foto iba a ser ampliada y colocada en una vidriera de las tiendas.

La fantasía infantil de Soto juega con una de las tantas formas en que la épica revolucionaria y sus mártires han sido utilizados en el contexto de desesperación económica destapado desde la primera década de la Revolución, cuando comenzaron a vaciarse los almacenes comerciales. La inmortalidad heroica ha pasado a ser un surplus dentro de una economía de sobrevivencia que exige sacrificios materiales a nivel general, e instaura la política como foco

o espacio privilegiado del nuevo sistema. Los héroes y la historia guerrillera en la Sierra Maestra entran en una dimensión performativa utilizada por la propaganda del gobierno en todos los espacios posibles, más allá, incluso, de los medios masivos de comunicación. En este contexto, lo material es desplazado por lo ideológico. La sustitución de mercancías por retratos de héroes en las vitrinas de los centros comerciales funcionan a nivel simbólico en un mundo que promete pan para todos (el porvenir), y por el cual a esos “todos” les está dada la oportunidad de asumir un papel en el teatro de los nuevos acontecimientos históricos. La Revolución es, por tanto, la gran obra, el performance del siglo. O al menos, desde esa perspectiva comienza a permear la subjetividad social e individual, como sucede con el padre de la familia Soto. Para Leandro, este retrato familiar produce “toda una comunicación visual de que estamos formando parte del proceso revolucionario”. El performance queda de-construido al entrar en contacto con una subjetividad posterior, más de veinte años después, cuando el joven Soto vuelve sobre la *memorabilia* familiar para introducirla en el espacio de lo público, aquel que alimentara su imaginación infantil y que arrojara sobre ese imaginario/escenario nuevas luces (literalmente).

En *Retablo familiar*, el sujeto individual, anónimo, aquel que protagonizara todos los sacrificios exigidos en nombre de la épica revolucionaria, entra en diálogo con el desgastado paradigma revolucionario de los 80s. Mientras el discurso extra-diegético se afanaba en atribuirle al pasado heroico una continuidad en el presente, de forma que ambos conformaran una razón legitimadora *per se* de la ideología del Estado revolucionario, el discurso artístico de Soto buscó desvirtuar esa ideología. El despliegue de la *memorabilia* familiar en cajas de tamaño espectacular iluminadas con luces artificiales resalta la confrontación del individuo con los procesos de construcción de la historia y la memoria colectiva, particularmente en una sociedad que desalienta tal separación.

Las piezas de *Retablo familiar* insertaban en el proceso de creación el concepto de reciclaje del archivo (histórico y artístico) a la vez que también afirmaban su falibilidad en tanto documentación mediada y sujeta a contingencias. Con *Weekend en Bahía*, archivo y memoria, alterables y siempre incompletos, moldeables repositorios, afirmaron una comunidad doblemente performativa si consideramos además la propia transitoriedad/performatividad del teatro. El artista archivista despliega su repertorio de imágenes y, al hacerlo, expande el archivo y ofrece un espacio de reflexión colectiva y sincrónica posibilitada por el teatro, independientemente de las diversas



*La familia revolucionaria*

<http://www.leandrosoto.com/elements/work/familia-revolucionaria/01-familia-revolucionaria.jpg>

reacciones y afectos que este produzca. El viaje discursivo recorrido desde la sacralización de la obra revolucionaria hasta su desmontaje en el montaje teatral —formato y dimensión de las piezas y espacio escenográfico— demuestra la temporalidad/transitoriedad de las “verdades” históricas.

La puesta de *Weekend en Bahía*, a cargo del colectivo de Teatro Mío, bajo la dirección de Miriam Lezcano y con las actuaciones de Mirtha Ibarra y Ramoncito Veloz, fue estrenada en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba en febrero de 1987. Obtuvo cierto éxito fuera de Cuba, especialmente en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España, en 1987. El dramaturgo cubano Abelardo Estorino ha notado sobre la puesta que:

La economía de medios es encomiable: una sola escenografía (“una habitación de microbrigada pintada de blanco; en las paredes fotos de los Beatles”) y dos personajes: Esteban (“32 años, economista graduado y residente en Cuba”) y Mayra (“32 años, periodista graduada y residente en New York”). Esta reducción del espacio escénico y del número de personajes le hace concentrar el conflicto y le confiere a la acción un dinamismo y teatralidad que mantienen durante cuarenta cuartillas el interés del lector. (34)

Estorino no se explaya en la escenografía, más bien destaca su economía. Sin embargo, al ser incorporadas piezas de *Retablo familiar* a *Weekend en Bahía*, el contrapunteo se extiende a una memoria otrora excluida, la del exilio. La obra narra el encuentro de dos cubanos, una mujer y un hombre, luego de 20 años de separación. Ella, Mayra, fue arrastrada por su familia hacia Estados Unidos en su temprana juventud; él, Esteban, permaneció en Cuba. Un fin de semana se reencuentran en el apartamento donde él vive con sus padres en las afueras de La Habana, ocasión en la que ambos revisitan sus pasados, aluden a sus trayectorias individuales y reviven resentimientos y frustraciones que laceran el deseo de uno por el otro. Esta lucha discursiva por tratar de esclarecer actitudes pasadas y presentes, por llegar a un entendimiento racional, se deshace en reclamos personales desfasados, tardíos, y hasta políticos que impiden consumir un reencuentro imaginado desde el goce erótico.

El escritor de *Weekend en Bahía*, Alberto Pedro, perteneciente a la generación joven de cambio o transición en el teatro cubano de finales de los 80s, optó por la posibilidad de un teatro alternativo (Correa 1992). Entonces, los temas clave se orientaron al diálogo con el contexto, los juegos con el lenguaje, el afán crítico, la inconformidad, el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada. En particular, el texto de *Weekend en Bahía*, aunque considerado “valiente” por varios críticos debido a “la osadía” de dialogar con una figura antitética del paradigma revolucionario (el exiliado), no trascendió la presentación del dilema existencial de los personajes. Fue gracias a la escenografía de Soto que el personaje de Mayra, sujetado a las negociaciones discursivas impuestas por la censura del contexto político cubano,



logra liberarse de los amarres del texto. ¿Sería factible visualizar a Mayra como una pieza más de la escenografía, encajonada, iluminada teatralmente sin poder gritar?<sup>12</sup> El dialogismo de la puesta en escena permite entender a Mayra en relación con la *memorabilia* de Soto y su emulación de la maquinaria heroica de la Revolución que intenta compensar la no-correspondencia entre el discurso y la realidad económica y social. En lugar de los héroes que forman parte de la ficción revolucionaria, la puesta en escena de *Weekend en Bahía* introduce a los de la cotidianidad; y como herejía última se concede la inclusión de una exiliada, la figura innombrable del proceso revolucionario. Las micro-narrativas dialógicas del apartamento-plataforma-islote de la puesta rescatan la memoria espectral de *Retablo familiar* (memoria que persigue y acusa) y la sugerida por el texto —la figura espectral del exilio en la historia colectiva—, corporeizadas por/en el teatro. El escenario se convierte en espacio de reflexión, contrapunteo de signos y cuerpos anhelantes más allá del texto teatral escrito (limitado tanto por el ostracismo del cuarto de Esteban como por la ofuscada resistencia de los personajes a permitir su propia liberación). Consecuentemente, la fuga solo es posible en el entramado dialógico de la puesta en escena, en el momento de interacción/convivio que desarticula la prisión discursiva estatal.

Las ausencias del texto teatral de Alberto Pedro, al igual que los subtextos, salen disparados, catapultados por el entorno plástico de la escena. La escenografía es un complejo de metáforas en el que la memoria se convierte en práctica social. Si la crítica de la revista *Tablas* le reprochaba al diseño escenográfico de Soto el haber utilizado piezas que en sí mismas poseían un valor pictórico-conceptual, es justamente esa textualidad plástico-performativa lo que establece un diálogo con el texto enunciado por los personajes e, incluso, lo desborda. Aún más, se amplifica la auto-referencialidad teatral: el teatro es espacio de confrontación (y convergencia) de diversos archivos, repertorios, memorias y referentes, de intertextualidades que además involucran al propio teatro (referencias textuales a *Un tranvía llamado Deseo*).

## Conclusiones

A pesar de que tanto críticos de artes plásticas como académicos de Cuba y otros países se acercaron al fenómeno artístico de aquella época desde una perspectiva ontológico-conceptual, este interés no proliferó respecto al abrazo entre teatro y plástica, que si bien no constituía un hecho inusitado en la historia del arte, sí permitió la amplificación del diálogo arte-sociedad, arte-memoria-identidad e incluso, la reformulación de la creación artística con

miras a una contaminación interdisciplinaria. Este acercamiento a la relación contexto-obra de arte nos ha permitido teorizar y entender el performance desde una hibridez y necesidad de expresión contingentes que merece la pena continuar estudiando. De las purgas estatales dentro de las instituciones artísticas se favorecieron el teatro, las artes plásticas y el performance, este último asumido por Soto como laboratorio de imágenes que continúa enriqueciendo en la actualidad. Pensando retrospectivamente, ¿qué implicaciones políticas hubiera tenido el cuestionarse dentro de la prensa cubana de la época (más allá del hecho estético) el porqué de la incursión de los plásticos en el teatro como en los casos de Leandro Soto o de Tomás Sánchez? La respuesta a esta pregunta rebasaría el marco de las preocupaciones artísticas y tendría que integrar otras cuestiones vedadas en aquel momento a los medios de difusión y la prensa especializada. De ahí la obligatoriedad de recurrir al archivo artístico de Soto.

En todo caso, como plantea Jimerson, los archivistas —tanto como investigadores o artistas— no podemos evitar la proyección de nuestra propia huella en estas poderosas fuentes de conocimiento constituidas por los archivos. La maleabilidad del archivo como constructo me fue posible constatar por cuenta propia.<sup>13</sup> Al revisar entre los records de Soto determinados materiales para ser digitalizados, tuve que seleccionar algunos y desechar otros, ya fuera por redundantes o porque no se correspondían con el objeto de mi investigación o por una evaluación (siempre subjetiva) respecto a su trascendencia en el momento histórico elegido como objeto de estudio. Al contextualizar los records sobre Soto a partir de mis criterios de selección, he configurado un saber, un conocimiento a transmitir sobre estos archivos al que se añade la entrevista concedida para esta investigación, la cual responde a una línea determinada de indagación (la contaminación artística de la década de los 80s). Pero nos queda la oportunidad de desentrañar épocas de silencio, de sacar a la luz y poner en diálogo eventos, figuras y procesos, como hacemos ahora al recurrir al archivo y la memoria de los 80s en Cuba y los trazos de una relación desafortunadamente desestimada en su momento, por peligrosa, y después, por los avatares y prioridades de quienes construyen y manipulan la propia historia y el archivo cultural.

El artista-archivista lo constatamos no solo en Leandro Soto, sino en Flora Lauten, Alberto Pedro y cualquier creador que utilice el archivo y el repertorio, repositorios de la memoria, como forma de lidiar con las contingencias —sociales, históricas, artísticas y personales. Con el performance —y su trabajo desde/con el repertorio/memoria corporal— Soto destaca

conscientemente el carácter de constructo del archivo (cualquiera que sea) y del repertorio corporal, y los contesta en su actualización. Mediante el reciclaje de la memoria corporal y del archivo (histórico y artístico), el artista desprende la conducta de sus moldes y crea nuevos espacios de exploración de la identidad que apuntan hacia una nueva interpretación del archivo y la actualización de la memoria corporal. Así, la multifacética obra de Soto adquiere una dimensión performativa en tanto pone en circulación nuevas identidades y re-configura la memoria colectiva e histórica, de por sí frágil, maleable y contingente.

*University of Miami*

## Notas

<sup>1</sup> De acuerdo con Soto, ya en Cienfuegos —su ciudad natal— se hacían performances conocidos por los artistas e intelectuales de la ciudad. Cienfuegos “era una ciudad donde se sabía que podían ocurrir cosas inesperadas”. Las acciones plásticas (el equivalente a *happenings*) constituían una práctica nueva, no asimilada aún; para finales de los 70s, los artistas Manuel Feijoo y Benjamín Duarte hacían invitaciones a comer a sus casas, y en esas ocasiones presentaban los alimentos de un solo color (según cuenta Soto, Feijoo también se vestía de forma que la ropa se acoplara a la visualidad de la cena).

<sup>2</sup> *El hombre y sus estrobos*, *Mutante en la avenida cero* y *Ancestros* se registran como los primeros performances individuales de Soto.

<sup>3</sup> El concepto de “hombre nuevo” imaginado por el Che Guevara se refería a un paradigma de sujeto revolucionario, que debía sustituir el interés personal en pos del colectivo. Se impuso casi por decreto mediante la normalización de las instituciones, mientras se postergaban las libertades y necesidades del individuo.

<sup>4</sup> Debido al proceso de expiación política que sufrieron los artistas, en el teatro Terry “no sucedía nada: de vez en cuando, una producción cultural” (citada entrevista con Soto).

<sup>5</sup> Según el análisis de Derrida de varios textos platónicos, el *pharmakon* va en contra de la vida natural, en tanto Platón cree en la vida natural y el desarrollo normal, por así decirlo, de la enfermedad. En el *Timeo*, la enfermedad natural, como el logos en el *Fedro*, se compara con un organismo vivo al que se debe permitir el desarrollo de acuerdo con sus propias normas y formas, sus ritmos específicos y articulaciones. La enfermedad normal demuestra su autarquía al confrontar la agresión farmacéutica con reacciones metastásicas que desplazan el sitio de la enfermedad, con el resultado de que los puntos de resistencia se refuerzan y se multiplican (102).

<sup>6</sup> Como afirma Gerardo Mosquera: “The movement redefined Cuban culture: for the first time since 1959, art had an existence and a meaning independent of official discourse. While the media and the schools remained under strict government control, the arts began to provoke, to question the status quo” (“An Indescribable Adventure” 124).

<sup>7</sup> Tomás Sánchez, Flavio Garcíandía, Israel León, Rogelio López Marín, Leandro Soto, José Bedia, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey y Rubén Torres formaron el mítico grupo de *Volumen Uno*. Todos, excepto Sánchez, quien nació en el año 48, tenían menos de 28 años.

<sup>8</sup> Cuando le pregunté a Soto sobre las figuras internacionales con las que tuvo contacto antes de la muestra *Volumen Uno*, afirmó que en esos tiempos “no llegaban figuras internacionales, fue después que empezaron a llegar”. ¿Nombres?: Luis Camnitzer, Coco Fusco, Carl Andre, Ana Mendieta quien “trajo amistades artistas”, es decir, que “fue después de *Volumen Uno* que se creó un interés internacional”.

<sup>9</sup> Esta donación y la organización de la colección de teatro como parte de la CHC fueron iniciadas por Lillian Manzor con la publicación del Archivo Digital de Teatro Cubano (<http://www.teatrocubano.org>). El enfoque en la inclusión de diseños de vestuario y escenografía responde a la colaboración con el Centro de Documentación del Diseño Escénico, dirigido por Jesús Ruiz en La Habana.

<sup>10</sup> Según Soto, las muestras del diseño escenográfico del *Lazarillo de Tormes* se perdieron. Soto las describe así: “Eran unos tanques de madera que como un elemento modular creaban todas las locaciones que necesitaba la puesta. Se estrenó en el teatro Mella, que tenía una pared de ladrillo semejante a las de la arquitectura española de época. La escenografía se iba construyendo con los mismos actores, mientras el vestuario tenía que tener un valor por sí mismo para que los actores pudiesen mantener la atención del público sin necesidad de cambiarse el vestuario. Así que el diseño consideró muchos niveles o capas con respecto al vestuario, que permitían transformarlo. Los bocetos se pintaron sobre lienzo con base de cartón, siguiendo la estética del barroco español y en el escenario se hizo un trabajo de luz para crear el efecto de la neblina” (entrevista).

<sup>11</sup> *Pionero* es el nombre que reciben los escolares cubanos luego de un acto de “iniciación” en el que juran ser como el Che Guevara. En el acto, que se celebra al comenzar el primer grado, se les coloca una pañoleta azul, que luego es cambiada a la roja en el quinto grado. El pionero se compromete en ese acto de iniciación a ser fiel al comunismo.

<sup>12</sup> Esteban insiste en que hay que bajar la voz, pues sus padres duermen. La ausencia-presencia de los padres de Esteban, con quienes comparte el apartamento, visibilizan la relación paternalista entre el Estado cubano y los ciudadanos.

## Obras citadas

- Camnitzer, Luis. *New Arts from Cuba*. Austin: U of Texas P, 1994. Impreso.
- Carrió, Raquel. “Teatro y modernidad: 30 años después”. *De las dos orillas: teatro cubano*. Ed. Heidrun Adler. Madrid: Iberoamericana, 1999: 29-42. Impreso.
- Correa, Armando. “El teatro cubano de los 80: Creación versus oficialidad”. *Latin American Theatre Review* 25.2 (Spring 1992): 67-77. Impreso.
- De Marinis, Marco. “New Theatrology and Performance Studies. Starting Points Towards a Dialogue”. *TDR/The Drama Review* 55.4 (2011): 64-74. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: U of Chicago P, 2004. Impreso.
- Estorino, Abelardo. “Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles”. *Tablas* 2 (1987): 33-38. Impreso.
- Foucault, M. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Garbey, Marilyn. “Flora Lauten: todos los caminos llevan al teatro”. *Habana Radio*, 14 Diciembre 2012. Web. 18 diciembre 2012.
- Hernández, Erena. “Happy comienzo para un actor”. *Tablas* 3 (1987): 47-50. Impreso.
- Jimerson, Randall. “Embracing the Power of Archives”. *Society of American Archivists*, 18 August 2005. Web. 18 diciembre 2012.

- \_\_\_\_\_. "Archives and Memory". *OCLC Systems & Services: International Digital Library Perspectives*, 19.3 (2003): 89- 95. Impreso.
- León, Glenda. *La condición performática*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001. Impreso.
- McAuley, Gay. "Performance Analysis: Theory and Practice". *About Performance* 4 (1998): 1-12. Impreso.
- Morgan, Robert C. *Conceptual Art: An American Perspective*. London: McFarland & Company, 1994. Impreso.
- Mosquera, Gerardo. "Africa in the Art of Latin America". *Art Journal* 51.4 (Winter 1992): 30-38. Impreso.
- \_\_\_\_\_. y Cola Franzen. "An Indescribable Adventure". *Transition* 87 (2001): 124-36. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Exploraciones en la Plástica Cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Primitivismo y contemporaneidad en nuestros artistas jóvenes". *Revista Universidad de La Habana* 227 (enero-junio 1986): 133-39. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Arte y antropología." *Semanario Granma Internacional* (15 abril 1984): 7. Impreso.
- Nesmith, Tom. "Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives". *The American Archivist* 65 (Spring/Summer 2002): 24-41. Impreso.
- Reverte, Concepción. "IV Festival Iberoamericano de Teatro". *Latin American Theatre Review* 23.2 (Spring 1990): 99-110. Impreso.
- Soto, Leandro. Entrevista personal. 30 noviembre 2012.
- Stenke, Verena y Andrea Pagnes. "Sobre la representatividad del cuerpo en fuga". *Revista Experimenta* 7 (2011). Web. 15 enero 2013.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: U California Press, 1997. Impreso.
- Taylor, Diana, y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.