

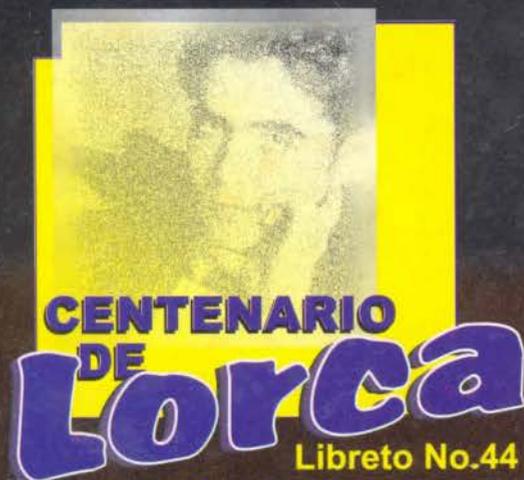
Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No. 2/1998

Libreto No.45 OBIAYÁ FUFEELE
de René Fernández



**CENTENARIO
DE
Lorca**

Libreto No.44
LOLA LA COMEDIANTA



5
Jornada los días de la
Danza

**Premio Nacional de Danza
a ALICIA ALONSO**



tablas No. 2/1998

revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 62 8760
Fax: (537) 33 3810
e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Equipo de redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
ELIANA DAVILA
DAMIAN F. FONT

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Secretaria
SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración
JUAN CARLOS RODRIGUEZ

Portada: La casa de Bernalda Alba.
Compañía Teatral Hubert de Blanck.
Contraportada: Okin Eiyé Aye. Dise-
ño Escénico de Zenén Calero.
Tempera y lápiz/cartulina. Medida:
40 x 60 cm.

tablas aparece cada tres meses. No se
devuelven originales no solicitados.
Cada trabajo expresa la opinión de su
autor. Permitida la reproducción indi-
cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-
so por Empresa del Libro Alfredo López.
No. 58/abril-junio.



ARTES
ESCENICAS
CONSEJO NACIONAL

Ministerio de Cultura



UNA ISLA LLAMADA CUBA EN UNA ISLA LLAMADA FEDERICO

10 notas sobre la crítica ante el teatro de Lorca en Cuba
Norge Espinosa Mendoza 3

entrevista a BERTA MARTINEZ

LAS MUJERES DE LORCA VIVIAN EN YAGUAJAY

Jorge Ignacio Pérez 10

TRES ENFOQUES DIFERENTES DE UN MISMO PERSONAJE LORQUIANO

Roberto Gacio 12

YERMA, UNA LECTURA MAS RAIGAL

Gerardo Fullea León 16

YERMA, TEATRO DE SINTESIS

Yana Elsa Brugal 18

RETABLO CUBANO

PARA LOS TITERES DE LORCA

Rubén Darío Salazar 20

LA CASA ALBA, EL ALIENTO TRAGICO DE UN LORCA GITANO

Ada Oramas 24

GRANDEZAS EN OBRA MENOR

Amado del Pino 27

Libreto No.44 29

LOLA la comedianta

de Federico García Lorca



EVENTOS EVENTOS EVENTOS EVENTOS EVENTOS DE AYER A HOY... LA MASCARA

Frank Aguilera Borrero 37

DANZAR DESDE LA MEMORIA 40

Los Días de la Danza en Cuba
ALICIA ALONSO

Premio Nacional de Danza 1998 43

entrevista a Narciso Medina

LA BUSQUEDA DE UNA VANGUARDIA PERSONAL

Inés María Mariatu Terry 44



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES



CON EL ABRAZO DE PELUSIN
 N.E.M. 50
EL TITERE EN LA FRONTERA DE DOS SIGLOS
 Freddy Artilles. 54
DIVERTIMIENTO
SOBRE EL TEATRO DE CACHIPORRA.
 Rosa Ileana Boudet. 58
LA PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO DE TITERES
EN LOS ALBORES DEL NUEVO MILENIO
 Esther Suárez Durán. 61
EL DISEÑO DE TITERES
TRANSGRESION DEL SIMBOLO
 Armando Morales 64

ENTREVISTAS

Freck Neiryneck **UNA LIBERTAD INMENSA**
 R.D.S. 66
 Héctor di Mauro **GANAR DEFINITIVAMENTE LOS CAMINOS**
 Yanisbel Victoria Martínez Xiqués 68
EL OFICIO DE TITIRITERO ES UNA MANERA
DE HACER QUE IMPLICA TAMBIEN
 Ynaqui Juárez **UNA MANERA DE VIVIR**
 Marilyn Garbey 71
 Manolo Gómez **EL INAGOTABLE RETABLILLO ESPAÑOL**
 Yamina Gibert 75

COMO UN REY MIDAS, ES
 Y. V. M. X. 77

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

LA ULTIMA CENA DEL COCO Libreto No.45 83
 Víctor Reyna 82 **OBIAYA FUFEELE**
 (Coquito sagrado que no sirve para nada)

hablando con
tablas **tablas**
 ARMANDO SUÁREZ DEL VILLAR
 Ernesto Rodríguez Hernández 89

Criticas
PECES, ARBOLES, CAMINOS
 Ramiro Guerra 92
UN CAMARÓN
DE CONTINUO ENCANTADO
 E.S.D 93
LA ESPECTACULARIDAD
DE UNA CECILIA ANUNCIADA
 A. O. 94
MATAMOROS-SON
AL FINAL DEL MILENIO
 I. M. M. T 96

EN Provincias
RETABLOS FECUNDOS
 Jesús Barreiro Yero 99
ROMERIAS DE MAYO
Un regalo de la danza
 Jorge Alberto Piñero 100
TEATRO SAUTO
135 AÑOS DE ARTE
 E.R.H. 101
MAS DE TREINTA AÑOS
TEATRO PAPALOTE: 35 AÑOS
 R.D.S. 104
DE LOS TITERES Y SU HISTORIA
 LIBROS Mercedes Santos Moray 105
TABLILLAS 107

La huella de Federico García Lorca es universal. El fue astro, pilar, luz que ya no se apagará. Para muchos, poeta; para otros, dramaturgo. Lo cierto es que restituyó al drama en nuestro siglo, el sentido poético que lo caracterizó desde la antigüedad.

Son considerables los acercamientos y profundizaciones en torno al escritor granadino realizados en Cuba. Este año, cuando el mundo en todas sus latitudes celebra el centenario de Lorca con múltiples actividades, tablas, al igual que los creadores, contribuye a ese digno tributo.

Quisiéramos, más que un segmento dedicado a homenajearlo, más que un segmento dedicado a quienes han trabajado su obra y sentido su pulso en el acto diario de la creación (pero desde estas páginas sólo podemos recoger la savia de su huella, que es lumbre), dejar en la memoria -si es que no ha estado siempre- el quehacer de artistas, gracias a los cuales Federico es ya tradición en el teatro cubano. Este empeño se manifiesta con la plasmación de distintos materiales a cargo de críticos e investigadores, y una entrevista a Berta Martínez, quien ha representado con gran acierto piezas lorquianas. También damos a conocer un texto de Lorca inédito en la escena nacional, Lola la comedianta.

El Tercer Taller Internacional de Títeres que organiza Teatro Papalote, de Matanzas, es abordado con la publicación de ponencias y entrevistas a diferentes personalidades, tanto nacionales como extranjeras.

Como es característico, el lector podrá contar también con las secciones habituales de nuestra revista.

L O R C A

UNA ISLA LLAMADA CUBA EN UNA ISLA LLAMADA FEDERICO

10 notas sobre la crítica ante el teatro de Lorca en Cuba

Norge Espinosa Mendoza

PORTICO

Largo, largo e intenso ha sido el soplo vivificador de García Lorca sobre la delgada curva de nuestro archipiélago. Desde el mítico abril de 1930, cuando los cubanos de aquel entonces le vieron llegar, ha sabido ese aliento corporizarse en el recuerdo de cuantos siguen encontrando en Federico al ser tocado por el duende, en quien se agitaban además perfiles oscuros que aquí mismo empezaron a asomar con rotunda nitidez. El Lorca que admiraron esos cubanos -abuelos, padres añosos, privilegiados que no somos nosotros aunque sí-, tenía ya en su mente el proyecto de las obras que le otorgarían un sitio envidiable en la no siempre agradecida memoria de los auditores. Luego, vino la muerte, el horror. El nombre del poeta ascendió al martirio que él mismo había destinado a varios de sus personajes. Al igualarse a ellos por un destino que devino trágico, se convirtió él mismo en personaje de su obra, en mito. Y como ésta es una Isla que adora los mitos -sobre todo cuando éstos han tenido a bien tocar tierra nuestra-, es imposible ya hablar de García Lorca aquí sin esa



naturalidad de quienes se refieren a un pariente querido, a alguien que todavía está. Acaso en pocos lugares se hable así de Lorca; acaso en muchos menos sitios se le sigue representando con igual fervor: el teatro cubano ha tenido siempre en Lorca un nombre firme, al cual se acude de vez en vez, y que en no pocas ocasiones acabó devolviéndonos instantes prodigiosos. Un centenario es también acontecimiento prodigioso. Permítaseme ahora, aprovechando estas fechas, la oportunidad de extender la mano y casi tocar el rostro de Lorca, buscar en

lorquiano que, lejos de empobrecerse con los años, ha sido siempre aquí un fenómeno creciente. En los días prerrevolucionarios no pocas veces Lorca subió a la escena; así, nuestras actrices más famosas volvían insistentemente a los personajes que creara Federico, y gracias a ello Gina Cabrera, María Antonieta Rey, Adela Escartín, Raquel Revuelta, Violeta Casals, Herminia Sánchez, y tantas otras, fueron Doña Rosita, Bernarda, la Zapatera, la Novia... hasta cubrir la intensa galería que el poderoso dramaturgo nos legó. Resistiendo, a pesar

esos instantes de nuestra escena en los cuales ha podido irradiar el gozo que este hombre quiso dejar siempre en su teatro.

Se cuenta que en 1936 Margarita Xirgu interrumpió una función de **Bodas de sangre**, aquí en La Habana, y dio lectura ante el impresionado público al telegrama que informaba el asesinato del poeta. Esa noche, el grito final de la célebre protagonista se escuchó de distinto modo, y ante aquel «¡Me han matado a mi hijo!» que acabó convirtiéndose en leyenda, los espectadores abrieron con su ovación esa suerte de culto

abril-junio/1998 **tablas**

de la indiferencia oficial, el teatro consiguió ya en los años cincuenta, durante la famosa *época de las salitas*, una «estabilidad», a partir de la cual pudo hacerse un más sostenido ejercicio de la crítica, y el testimonio de los especialistas que el propio teatro necesitaba para saberse completo alcanzó una ostensible madurez. Es a esos críticos -y a quienes, hasta el día de hoy, siguen en esta labor tan necesaria- que quisiera en verdad dedicar estas páginas, cuyo pretexto es la presencia de Lorca en nuestro movimiento teatral. Ahora puedo repasar los criterios vertidos sobre los montajes que marcan momentos puntuales de la escena cubana gracias a las palabras que ellos fijaron en el mapa breve de nuestros escenarios. Acudo a ellos para saber el terreno sobre el cual debo -y debe nuestro teatro- avanzar hasta tener un cardinal preciso en nuestras búsquedas. Se dice que el teatro muere porque lo acecha el olvido, porque no tiene memoria. Sin embargo, recuérdese: la crítica es la verdadera memoria del teatro.

II

En esos años de las salitas, Andrés Castro alzó, desde Las Máscaras, una memorable versión de **Yerma**, dirigiendo a Adela Escartín, Vicente Revuelta, María Antonieta Rey, y otros. El desempeño de los actores, la exactitud del movimiento y el adecuado trabajo de coreografía que diseña Ramiro Guerra, arrancó intensos elogios a los críticos. Luis Amado Blanco señaló: «Queremos dejar bien sentado que esta versión de **Yerma** de Andrés Castro merece todos los respetos de la crítica. En arte es posible y valedero disparar contra cualquier blanco... Podemos no estar conformes con la tendencia, pero siempre nos sentimos inclinados a respetar a aquellos que se equivocan apuntando hacia las alturas.» (*Información*, 1950.) Mirtha Aguirre, por su lado, afirmaba: «Pero ocurre que hay muchísimo más: que ha habido, por ejemplo, una de las realizaciones dramáticas en conjunto mejor logradas que La Habana ha visto en mucho tiempo; y que ha habido la

actuación femenina que probablemente podrá ser considerada como la mejor del año.» Y ciertamente la actriz española y radicada en Cuba volvió una y otra vez sobre el atormentado personaje. **Yerma** se convirtió en la pieza más representada del repertorio de Las Máscaras, que regresaba a ella sabiéndola capaz de convencer al auditorio a través de numerosas tempo-



radas, incluso en el interior del país. Imagino que alguna vez, incluso, haya coincidido con otros montajes memorables debidos a Lorca, como el **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Prometeo, que dirigiera en 1957 Francisco Morín.

III

Ya en los sesenta, con el auge cultural de la Revolución naciente, Lorca ganó

nuevas representaciones. La propia Escartín se dirigió a sí misma en **Yerma**, junto a Miguel Navarro, Daysi Dorr y Estela de la Lastra en octubre de 1960, ganándose una «paliza» de Rine Leal, quien la acusó de haber puesto en función de su divismo toda la obra, si bien reconocía que la actriz hacía del texto lorquiano una interpretación soberbia. Es también el momento en que Ramiro Guerra reestrena el **Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías**, que tuvo su *première* en 1954, y en Granada, nada menos. Se sucedieron nuevos montajes, y al conmemorarse en 1961 el vigésimo-quinto aniversario del asesinato, no faltaron otros en nuestros escenarios a las ya bien conocidas piezas. Sin embargo, ninguno satisfizo tanto como la puesta que Roberto Blanco estrenó, para Teatro Estudio, en los meses de octubre y noviembre. El texto escogido era **Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores**. Los actores: Lillian Llerena, Raúl Eguren, Flora Lauten, Silvano Rey, Pedro Rentería y Ernestina Linares. La música fue compuesta por Jorge Garcíaporrúa, y los diseños de escenografía y vestuario se debieron a Raúl Oliva y Salvador Fernández. Rine Leal dijo de aquella puesta que

«verista», y en la cual pretendió seguir al pie de la letra hasta las didascalias del original: «El logro de la representación es haber logrado un gusto, una manera de presentar la escena, una forma de vivir en el escenario que marca ese desarrollo de la esterilidad de Rosita. Los trajes, el ambiente general, los objetos delicados de fin de siglo de la utilería y el sentimiento puesto por los actores en sus papeles, forman un ambiente delicado y tenue por el que deambula la soltería como la reina de la casa. Y sin embargo, hay dos detalles en la dirección de Roberto Blanco que me parecieron verdaderos errores de concepción: el segundo acto está montado en un verdadero momento de ballet imaginativo, de estilización, de irse por encima de las demandas del texto, que crea un desnivel apreciable entre este segundo acto y los otros dos. Y

para aumentar este desequilibrio en la puesta en escena, el papel de la criada, gracias a la estupenda labor de Ernestina Linares, se convierte en lo mejor de la noche y descarga el foco de atención no en el problema de Rosita, sino en las reacciones de la criada (...) Salvados esos dos defectos, **Doña Rosita la soltera** es una de las mejores cosas que ha escalado la escena este año. (*Revolución*, octubre de 1961.)

refirió al modo en que los hermanos Camejo, desde el Teatro Nacional de Guíñol, convocaron al granadino. En 1963 se estrenó **El maleficio de la mariposa**, en un empeño de tanta riqueza como para silenciar a aquellos que, en el estreno de esta obra -Madrid, 1920-, recibieron al novel dramaturgo con «un pateo enorme, ¡enorme!» Los prodigiosos muñecos que animaron Ulises García, Martha Falcón, Carlos Pérez Peña, Carucha y Antonio Valdés demostraron que los

es capaz de vencer las limitaciones humanas y la moliente sensibilidad de un espectador, quien al ver figuras de madera en un escenario acepta de entrada un mundo que rechazaría si le fuese ofrecido por un mundo de carne y hueso.»

Sobre **El amor de don Perlimplín...**, apuntó Natividad González Freyre: «... acierta el Guíñol de Cuba. El ritmo es distinto, alegre, juguetón, y los títeres se mueven con soltura y desparpajo, lo que demuestra la flexibilidad de sus titiriteros. También dúctiles en el manejo de las voces. Antes, en el **Maleficio**, suaves, líricas, dulces, ahora estridentes, llenas, como conviene a la farsa». Y finalmente, sobre esta puesta donde también intervinieron Xiomara Palacio, Armando Morales, Ernesto Briel y Pedro Camejo, afirmó Calvert Casey: «Con esta presentación, el Teatro de Muñecos abre al público adulto las posibilidades infinitas del guíñol. La grabación del diálogo ha permitido vencer las dificultades técnicas del local, y el hecho de que la voz de los actores, forzosamente ocultos, no se pueda proyectar hacia el público con suficiente claridad (...) Si la puesta en escena adolece de cierto estatismo, ello es defecto del libreto, que descansa casi

exclusivamente en el poema dialogado, más en la palabra que en la acción.»

Como para demostrar que el prodigio de estos montajes era obra de mucho oficio y paciencia, y no una casualidad, los Camejo retomaron a Lorca en 1964 y ofrecieron un programa con las piezas de su teatro breve donde destacaba una versión de **El paseo de Buster Keaton**, que aún hoy se recuerda como verdaderamente insuperable.

V

En los años setenta, quién sabe si no por las mismas razones que ensombrecieron el panorama cultural de la



• La vida es sueño. Calderón de la Barca. Dir. Federico García Lorca.

El resto de los especialistas no compartió todos los señalamientos de Rine, quien, por ejemplo, sólo encontró el vestuario aceptable, mientras que **Bohemia** llegaba a calificarlo como «exquisito»; pero si coincidieron en el elogio final, marcando este montaje como uno de los más perfectos instantes de cuanto, alrededor de Lorca, se había conseguido aquí.

IV

La lista de puestas que, en esta década de tanta inquietud teatral, acudían al duende lorquiano, podría parecer agobiante. Sin embargo, me sería imposible cerrar este recuento ignorando el gozo con el cual la crítica se

amores del Curianito el Nene merecían mejor recibimiento. En el mismo programa se presentó el **Amor de don Perlimplín...**, también con vestuario y escenografía de Carlos Pérez Peña. He aquí algunas de las consideraciones de la prensa. Señala Rine Leal: «La versión que el Guíñol de Cuba ofrece de **El maleficio de la mariposa** es de una delicadeza, sensibilidad, buen gusto y sutileza tales, que uno no puede por menos que pensar que en ocasiones el mundo poético de Lorca debía ser manejado simplemente por muñecos representando ante el asombro de los espectadores. (...) La obra posee un candor y un mundo casi surrealista, que los títeres pueden entender perfectamente porque un muñeco en las manos de un titiritero

abril-junio/1998 **tablas**

Isla, los montajes lorquianos empiezan a escasear. Si bien el teatro de aficionados siguió trabajando sobre sus textos, los colectivos profesionales lo representan cada vez menos. Berta Martínez, sin embargo, desde Teatro Estudio se decide a experimentar y presenta una versión de **La casa de Bernarda Alba** que resultó altamente polémica. De ese montaje, que protagonizaban Isabel Moreno, Mónica Guffanti, Paula Ali y la propia Berta, dijo Rosa Ileana Boudet: «La obra ha sido fragmentada y despoetizada mediante la repetición y el intercambio de parlamentos, ya que el montaje pretende crear ese lenguaje de los signos que reclama Artaud. Su autora busca traducir los valores poéticos en signos, las metáforas en escritura escénica, la estructura dramática en *imago* teatral. Si esto es lícito, no lo es sin embargo en esta **Bernarda**. La relación espectáculo-espectador, significado-significante (esa máquina cibernética que nos descubre Barthes) precisa de un código preestablecido que medie entre los receptores y el juego. (...) Ese código no existe y es sustituido por varias proposiciones latentes: reducción de la historia, personajes intercambiables, énfasis en la sico-corporalidad del actor. El "discurso" basado en la violentación, la proliferación, el retorcimiento de las imágenes y la creación de una atmósfera falsamente onírica, es un todo cerrado e impenetrable. La ambigüedad de los recursos, su ahistoricismo e intemporalidad convierten el espectáculo en un "texto" de difícil "lectura".» (*La Gaceta de Cuba*, no.88, diciembre de 1970.)

Sea como fuera, la **Bernarda** de Berta Martínez demostró que -como la Boudet también reconocía- en la creadora se agitaban fuerzas dirigidas hacia nuevas concepciones escénicas y que, en referencia a Lorca, proponían visiones distintas a las que se habían acuñado tanto tiempo atrás. Lo que hace importantísimo este montaje para entender lo que ocurrió nueve años más tarde con el estreno de **Bodas de**

sangre, el cual demostró que la Martínez apostaría siempre al riesgo, y en esa ocasión, si bien la polémica no se ausentó de la platea de Teatro Estudio, los críticos reconocieron el crecimiento que esa puesta de tan alta intensidad marcaba en una brillante trayectoria.

VI

Probablemente no basten las reseñas críticas para entender, ahora, el impacto que tal estreno produjo. En la selección de las mejores puestas en escena del teatro cubano que la revista **tablas** hizo pública en el número 1 de 1986, este montaje ocupaba el tercer lugar de la lista, superado solamente por **Fuenteovejuna** y **La noche de los asesinos**, dirigidas por Vicente Revuelta¹. El crítico ruso Vidas Siliunas opinó de esta versión: «Y en esas **Bodas de sangre** que uno encuentra en las tablas de Teatro Estudio hay un ritmo que penetra cada una de las células que compone el tejido artístico. La dirección tiene plena conciencia de que la prosa lorquiana es, ante todo, la prosa rítmica de un poeta, y las pulsaciones del ritmo conforman la vida del espectáculo en su contradicción dramática. Hay en los intérpretes algo hierático, severo, que resulta -al mismo tiempo- audaz y extremadamente actual. (...) La puesta en escena de Berta Martínez se basa en la indiscutible unidad que pudiera parecernos imposible, en tanto conjuga una espontaneidad apasionada con una severa previsión de lo existencial. Y de ello, precisamente, fluye ese ritmo que unas veces nos ata en abrazo

¹En la misma lista, que completaba la investigación de Haydée Salas y Miguel Sánchez, se incluyeron además otros montajes lorquianos. Así, aparecieron en esta nómina la mencionada puesta de **Doña Rosita la soltera**, de Roberto Blanco, en el puesto 5; **La casa de Bernarda Alba**, versión del 1982 de Berta Martínez, en el escaño 16; la **Yerma** dirigida por Blanco en 1980, puesto 32; y la **Yerma** de Andrés Castro en el 35.

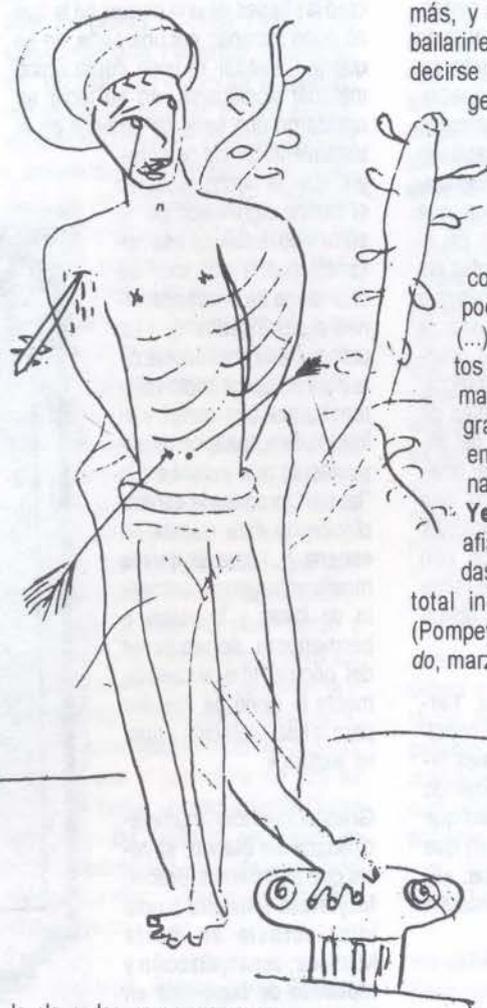
majestuoso y otras vuela con entera libertad. (...) Las composiciones, austeras y plenas de plasticidad, se suceden una tras otra, en una suerte de caleidoscopio gigantesco en el cual el destino juega a su antojo con el hombre. (...) **Bodas de sangre** es un clásico del drama español. Ha subido a la escena cubana en una puesta que la asume a partir de las mejores tradiciones de la dramaturgia europea y, al mismo tiempo, proyecta rasgos muy específicos de lo nacional.» (**tablas** 3 del 83, traducido de *Literaturnaya Gazeta* por Julio Cid.)

La crítica nacional, por su lado, no fue menos elogiosa, enfrentando la discusión desatada en algunos sectores del público -y también especialistas- como respuesta a las «libertades» de la directora. En **El Caimán Barbudo**, por ejemplo, Carlos Espinosa puntualizaba: «...No debe extrañar (...) el empleo de un vestuario que puede parecer anacrónico, pues el propio Lorca se proclamó heredero de la mejor tradición de la cultura española. Y en cuanto a las búsquedas de una mayor expresividad que se planteó la directora y que algunos desaprubaban por excesivas, ¿están acaso demasiado alejadas de ese teatro para los cinco sentidos con el cual soñaba el escritor? (...) Y es justamente en ese sentido que la puesta nos parece significativa, ya que enfrenta la pieza con una óptica moderna, conciliando el caudal creativo con la fidelidad al texto que se lleva a escena. Muy cercanos al espectador de hoy resultan la plasticidad, la fuerza alegórica y el trasfondo poético presentes a todo lo largo del montaje, pero de modo especial en escenas como las de la huida por el bosque, la petición de la novia y el cuadro final. Como también lo es la manera interpretativa concentrada, libre de acciones y gestos superfluos y con mucho de gesto social de Brecht, con que se ha trabajado el espectáculo.»

Como «un título que nos autoriza a salir sin temor por escenarios internacionales» terminaba Espinosa calificando al montaje, en aquel marzo del

80. Y tres años después, en la revista **tablas**, Rosa Ileana Boudet confirmaba tal promesa, al reseñar el impacto de estas **Bodas...** en el festival de Caracas: «...tuvo entusiastas exégetas y delirantes detractores. Para muchos fue una muestra de la amplitud de tendencias que coexisten de manera armónica en el panorama teatral nacional. Todos coincidieron en la excelencia formal del montaje y el nivel artístico de la propuesta, desprovista de una visión naturalista y sí afincada en una investigación exhaustiva y en un profundo dramatismo y amor a Lorca». Las **Bodas de sangre** de Teatro Estudio quedan en la memoria de la escena cubana como un instante de contundente trascendencia, afirmada luego en las no menos importantes versiones de **La casa de Bernarda Alba** (1982) y **La zapatera prodigiosa** (1986) que Berta Martínez también dirigiera. De **La casa...** dijo Mario Rodríguez Alemán: «Ora salmodia, ora ritual, ora contrapunto danzario, **La casa de Bernarda Alba** aparece vestida de nuevos atributos escénicos. (...) Berta Martínez sondea en un mundo de claves y cifras que devienen símbolos: la vida y la muerte en lucha mortal; lo real y lo abstracto como manifestaciones estéticas que se complementan y no excluyen; prosa y verso comprimidos en un permanente lenguaje de poesía que habita el espectáculo. (...) Cuando todo termina, el público aplaude, pero las figuras permanecen estáticas. Los espectadores se convencen al cabo de mucho aplaudir que allí permanecerán como estatuas sobre un sepulcro». Y en referencia a **La zapatera prodigiosa**, Roberto Gacio apuntó: «La palabra nos llega con enorme fuerza; espectáculo síntesis de un estilo, la directora incluye en él composiciones plásticas de otros montajes lorquianos elaborados por ella. Esto ocurre porque hay parlamentos que prefiguran **Bodas de sangre**. Fue un verdadero sostén del logro estético Ana Viña en el papel protagónico, quien desplegó variados matices sonoros y dominó los desplazamientos con gran vitalidad.» (**tablas**, 1 del 87.)

Palabras, elogios, aplausos todos para una mujer sin la cual el rostro de nuestro teatro no sería el mismo. Berta Martínez ha entrado en el mundo de Lorca por derecho propio: seguiremos viendo sus montajes como quien presencia una clase magistral de la cual será ella siempre el centro irradiador,



la clave de una escena que su maestría ha conseguido perpetuar.

VII

A sólo unos pasos de la sala Hubert de Blanck, en aquel año 1980 de la leyenda de **Bodas de sangre**, Roberto Blanco ensayaba, en el teatro Mella, otro montaje hechizante. Surgía allí, teniendo como protagonistas a Idalia Anreus, Omar Valdés, Gerardo Riverón, Miguel Iglesias y bailarines de Danza Nacional, junto a la música

de Sergio Vitier, **Yerma**. ¿Quién, entre los afortunados espectadores que la vieron, no recuerda por ejemplo la célebre escena de las lavanderas? Blanco ratificó su gusto por la espectacularidad, por la belleza de la escena, por la grandilocuencia trágica, haciendo afirmar a la crítica: «Aquí no puede hablarse de actores, pues son algo más, y así también ocurre con los bailarines. Lo mismo podría incluso decirse de la música y los diseños, generalmente de carácter más accesorio en la obra teatral o danzario, y que en la **Yerma** de Roberto Blanco penetran, en cambio, en la esencia del devenir dramático con una intensidad sin dudas poco usual en nuestra escena. (...) Se respira en los parlamentos de cada personaje, en la forma de decirlos, una atmósfera de grandeza casi griega que, sin embargo, no desdeña lo regional ni traiciona a Lorca. (...) Con **Yerma**, Danza Nacional de Cuba afianza un camino de búsquedas encauzadas hacia un teatro total iniciado hace varios años.» (Pompeyo Pino, en *El Caimán Barbudo*, marzo de 1980.)

Tal fue la impresión de la mayoría que acudía al Mella a contemplar ese «complejo cultural» -según denominación de su director- donde se fusionaban todas las manifestaciones, dando a luz un espectáculo que reinterpretaba a Lorca uniendo eficacísimas teatralidad y lucidez. Lucidez y teatralidad

que tampoco faltaron a Blanco cuando, en 1987, ya desde su Teatro Irmurpe, estrenó **Mariana**, versión de **Mariana Pineda** donde las búsquedas de **Yerma** hallaron un eco amplificador. Confieso que no podré olvidar la impresión que provocó en mí aquella puesta, en la cual Lorca mismo era un personaje, y hacía de su martirio un espejo del de su protagonista, en un juego escénico de belleza memorable. Vivian Martínez Tabares, en *Revolución y Cultura* (5/87), re-

abril-junio/1998 **tablas**

pasaba aquel montaje que contó con los loables desempeños de Hilda Oates, Roberto Bertrand, Omar Valdés, Susana Alonso y Lillian Rentería: «Roberto Blanco indaga en las circunstancias de la vida y la obra de Lorca y transforma premoniciones estremecedoras y extrañas coincidencias en material dramático e imagen teatral. Después de introducir cortes, fusiones y cambios de orden al texto primario, que sintetizan caracteres, precisan actitudes y eliminan situaciones superfluas, incorpora fragmentos de la obra lorquiana (...) El resultado es un texto de acción más concentrada y fuerte resonancia ideológica, que supera al libreto original. (...) En el lenguaje escénico están presentes las principales constantes estilísticas que caracterizan el trabajo de Blanco: la espectacularidad, el dibujo de grandes dimensiones a partir de la integración de los distintos componentes de la escena; el dominio absoluto del espacio; el depurado concepto del diseño (...) Blanco nos regala aquí una bellísima sucesión de composiciones escénicas, conmoviéndonos con una expresión personal y fidelísima del contenido dramático de un clásico contemporáneo.»

Dueño seguro de **Doña Rosita, Yerma y Mariana**, Roberto Blanco consiguió con estas puestas cardinales firmes, leyendo en Lorca y aprendiendo en él una fidelidad hacia las tablas que mucho debe a aquellas frases en que el propio granadino afirmara que: «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.»

VIII

Podría pensarse, ante este rápido recorrido, que sólo los ya reconocidos directores hallaban en Lorca un dramaturgo de interés. Como para rebatir tal idea se estrenó, en 1989, una versión de **Bodas de sangre** que, conducida como ejercicio de graduación de una estudiante del ISA, Liuba Cid, removió una vez más la opinión de los especialistas. El espectáculo pretendía una relectura casi radical del conocido texto, y si bien no alcanzó todos sus objetivos, demostró que la

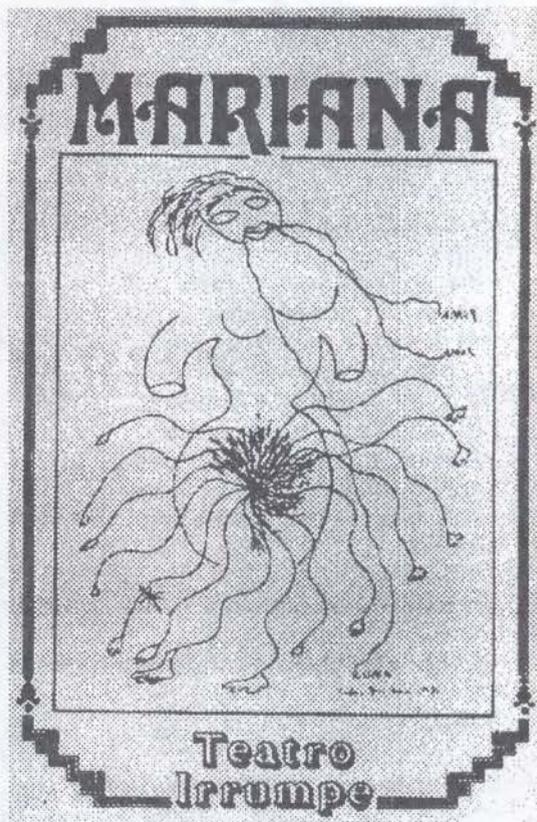
dramaturgia lorquiana, embestida con fuerza y desacralización, podía seguir sorprendiendo. Roxana Pineda, en *Revolución y Cultura* (5/89), analizaba el por qué falló este experimento: «La puesta en escena intenta huir, evidentemente, del tono trágico impostado siempre a las piezas del poeta español. Esta negación, de alguna manera, creó las bases de una trampa de la que no pudo escapar: por una parte, no se quería trasladar el texto como único material signifiante, en su lugar se realizaron una serie de síntesis en el tratamiento de los personajes, que de hecho reducían el campo significado por el autor y no resolvían esa ausencia con la aparición de otro rango de preocupaciones o significados. (...) La presencia incuestionable de la obra de Lorca como referencia, por una parte, y el interés de estructurar un espectáculo que insista en lo "teatral", produce la *contradicción* de esta puesta en escena (...) que le impide movilizar su propia corriente de ideas y la obliga a permanecer dependiente del original que supuestamente le sirvió de impulso para la interpretación o nueva lectura.»

Grandilocuencia multidisciplinaria en Blanco; síntesis que asimilaba a Brecht, Meyerhold y nuestra propia idiosincrasia en Berta Martínez; desacralización y replanteo de búsqueda en los jóvenes: entrábamos en los noventa y la imagen del espejo en el que procurábamos el rostro de García Lorca, definitivamente, comenzaba a cambiar. La nueva década insistiría, tenaz, en esta variación.

IX

«Ahí está **El público**. Ha resultado una puesta controvertida como la propia pieza que la inspira. Sin contar los comentarios roñosos y con tintes de

verdosa envidia (o justamente con ellos a favor), el hecho adquiere connotaciones de acontecimiento cultural en esta ciudad donde tantos duermen. Estar cerca del proceso de la puesta en escena no me impide percatarme del hecho histórico que ha tenido lugar. La sola polémica que ha levantado en su torno bastaría para el aplauso. Los posibles errores de algunos momentos se suplen con las brillantes de otros. Espectáculo digno de cualquier capital, lo calificó un narrador célebre.»



Así presentaba **El público** Abilio Estévez en el artículo *Revolución y Cultura* (4/94) le publicó a raíz del estreno de la terrible pieza lorquiana. Defendida por Carlos Díaz y su colectivo, permaneció durante el verano de 1994 en la sala Hubert de Blanck arrancando de los espectadores opiniones encontradas. Si bien Estévez considera «que la puesta en escena de **El público** ha sido el trabajo en que

Carlos Díaz menos concesiones ha hecho al gusto fácil, a la pereza mental, a la desidia de un espectador acostumbrado a la parafernalia zarzuelera y a la risa sin esfuerzo», y si bien coincido con él en la seriedad del planteamiento que entrañaba el montaje, estimo que en las versiones sucesivas el espectáculo ha ganado mayor limpieza, más claridad en el abordaje de tan hermético texto. Creo, sí, que **El público** de El Público es un montaje importante, un momento excepcional del teatro lorquiano en Cuba, premios aparte, porque cualquier compañía que sea capaz de enfrentarse a obra tan tremenda merece ya un aplauso sincero; y si, como es el caso, logra aunar en las tablas belleza, valentía y desdén hacia el prejuicio que marca esa visión beatífica de Lorca que tanto hemos padecido, lo merece más. Díaz, que había sido el asistente de dirección en la **Mariana** de Irumpe, se confirma como un serio estudioso de Lorca, capaz de volver una y otra vez sobre el montaje a despecho del silencio con el cual la crítica, desconcertada, recibió su puesta -apenas un par de crónicas intentaban profundizar en el acontecimiento. O ignorando los atques no siempre justificados, o basados en una desinformación ya incomprensible acerca del Lorca total, que Irene Sadowska y otros infligieron a su labor. **El público** acaso sea ya un montaje *de culto*, no apto para todos, estremecedor y desgarrante. Pero vale por el coraje mismo que significa representarlo noche tras noche, con sus errores y sus virtudes, como prueba de fe en el teatro, y en la verdad.

X

Indudablemente, para la gente de teatro, Federico García Lorca está vivo. Se le representa tanto o más que a los autores vivientes, se privilegian sus mejores montajes con no pocos premios. Los años noventa, que ya se escapan, confirman esta certeza una y otra vez. Pienso, ahora, en dos puestas que, si bien enteramente diferentes, prometen dar continuidad a ese aliento lorquiano que nos alimenta y

nos sostiene. Las actrices de Teatro D'Dos, Daysi Sánchez y Yaquelin Rosales, representan **Federico**, un *collage* que integra textos del granadino, y con el cual se suman a la larga lista de intérpretes que no desdennan el gozo particular que produce un parlamento de **Yerma**, **Doña Rosita** o cualquiera de sus otras reconocidas piezas. En **tablas** (3-4/95), Felipe José Oliva reseñaba **Federico**, destacando: «D'Dos nos catapulta al paroxismo estético lorquiano, en una simbiosis teatral entre texto y acción, esencia y presencia, intencionalidad y abstracción, en un todo armónico y preciso, sintético y expansivo que, desde los primeros destellos, acapara la atención de los espectadores. (...) Trabajo difícil, profundo, que demanda un extraordinario nivel de concentración en las actrices y una alta dosis de creatividad, amén del fuerte entrenamiento físico, la actuación depurada y una dirección artística muy segura de lo que persigue.» Sin abandonar el eje de sus desempeños, Teatro D'Dos invoca al poeta a partir de esos dos cuerpos únicos, en un escenario desnudo, que se levantan para cantar y hacer teatro de un modo que, sin duda alguna, homenajea a los maestros que nos enseñaron a entender y ver a Lorca, y logra prolongarse hacia las nuevas visiones que el granadino no nos va nunca a negar. Como apunta Omar Valiño en las notas al programa de este espectáculo dirigido por Julio César Ramírez, «**Federico** está hecho de Lorca».

Del otro lado, Rubén Darío Salazar, con su Teatro de Las Estaciones, viene regalándonos **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**. Como la mayor parte de los más intensos trabajos escénicos que parten de Lorca en nuestra escena, éste es el fruto de un intenso estudio y de una pasión innegable hacia el autor de *Romancero gitano*. Reconstruyendo ese texto perdido, intercalando en él otros fragmentos lorquianos, el marinerero que encarna Rubén Darío abre la maleta que Lorca olvida en el puerto habanero y nos deja soñar junto a él a

través de esa fábula ingenua y plena de candor para la cual parecen hechos, desde siempre, los fabulosos diseños de Zenén Calero: muñecos y teatrino que consiguen de cada espectador, adulto o niño, atención y aplauso merecidísimo. De esta puesta que tantos premios ha ganado ya, dijo Esther Suárez Durán en **La Mojiganga**, al reseñar la novena edición del Festival del Monólogo: «...Rubén nos deparaba el momento más alto de todo este encuentro con **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón** en un derroche de carisma, delicadeza, ternura, precisión, dominio de la escena, comunicación con el público, espíritu lúdico; en fin: talento y corazón.» Obra que no oculta la persistente superación de sus creadores, forjados en el Teatro Papalote que, en 1982, por cierto, ofreciera una hermosa versión de **La zapatera prodigiosa**, **La niña que riega la albahaca** enlaza no sólo el momento actual del títere en Cuba con la imborrable impresión de los Camejo, sino que redondea, afirma y procura un espacio amplio y diverso, siempre enaltecedor, para la dramaturgia de Federico en esta Isla, parte ya de una herencia irrefutable, que hace decir a Yamina Gibert en su artículo sobre el espectáculo (**tablas** 1-2/97) un elogio insuperable: «el actor desarrolla su propia dramaturgia, deconstruye, cita, juega con un texto que Lorca debe haber actuado igual...»

FINAL

No cabe, pues, duda. Todos somos Federico. Actuándolo y aplaudiéndolo, entrando en él con la gracia y el cuidado de quienes se saben privilegiados. Para nosotros, los cubanos de hoy, Lorca vuelve a puerto cada vez que se le representa con rigor y eficacia. Tal vez, por ello, se le sienta tanto en esta Isla en la que quiso perderse. Tal vez, por ello, el centenario sea en nosotros más que estas palabras que recuerdan su paso y que nos dicen, más allá de las obras que rescatan, cuántas veces nos ha tocado a la puerta ese granadino ante el cual cayó, enamorada, la Isla misma. ■

L O R C A

LAS MUJERES DE LORCA VIVIAN EN YAGUAJAY

Jorge Ignacio Pérez

entrevista

a BERTA MARTÍNEZ

Aquel día será siempre el más duro y claro ejemplo de cuánto se ama el teatro; un día para no olvidar, aunque también para no recordar en voz alta tan a menudo. Pero Berta Martínez, a los 66 años de edad y con tanto teatro vivido, quiso ofrecerle un trozo de sus memorias a este redactor que aún no comprende por qué fue el elegido.

*Debió ser una noche. Lo cierto es que Berta, mientras actuaba en **Contigo pan y cebolla**, en una escena cuya situación era más cómica que trágica, comenzó a derramar lágrimas furtivas e incontrolables, de esas que surgen de un dolor sentimental y no de la concentración profesional a la que debe someterse un actor para imprimirle mayor realismo a su personaje. Pero no perdió el balance. Siguió representando, y el público -el que pudo darse cuenta- no supo por qué ella lloraba.*

La razón -contaría Berta Martínez muchos años después, al estilo narrativo de esa historia circular que es Cien años de soledad- era demasiado insoportable: mientras actuaba, aquel día la mayor parte de su familia salía definitivamente hacia los Estados Unidos por el aeropuerto de La Habana. Ella quedaba con su teatro, y no fue a despedirse por la disciplina de no faltar entonces a la función de turno.

La historia venía al caso, dentro de un diálogo que podrá leerse más abajo, toda vez que Berta deseó ilustrar hasta qué punto la sala Hubert de Blanck guarda mucho de una vida personal, gran parte de la semblanza de una



creadora incansable, cuyo camino de la dirección de escena deviene hecho pedagógico para muchos, aunque otros se quejen de su exigente estilo de conducción.

Estudiosa de Lorca hasta lo más profundo de lo que, incluso, sugirió el autor granadino; exquisita con sus espectáculos; pendiente de la correspondencia de éstos con respecto al contenido del texto -el montaje de luces es una de sus grandes pasiones, sin temor a equivocarnos-; interesada en filosofía, psicología, historia y hasta en meteorología; conversadora cuando se inspira; cariñosa con los ojos, con las manos y con el verbo cuando es preciso; tímida -«¡esa grabadora me coarta!»-; así es Berta Martínez.

Un nombre imprescindible del teatro cubano. Viene de Yaguajay, donde hace algunos años, en el recuerdo, el olor a melaza, el hollín, una línea de tren y un pequeño teatrico ambientaban los días de un pueblo norteño bastante apagado, salvo cuando llegaban las fiestas de los dos bandos. Quizá esto último se daba en Yaguajay como extensión tradicional de otros sitios cercanos y más conocidos como parranderos: Caibarién, Remedios, Camajuani. Aquellas fiestas eran -y son todavía- verdaderos espectáculos de la pirotecnia y la imaginación.

*Precisamente este año 1998, en que se conmemora el centenario del natalicio de Federico García Lorca, Berta retoma en escena tres de sus montajes lorquianos: **Bodas de sangre**, **La casa de Bernarda Alba** y **La zapatera prodigiosa**. El primero ya próximo a los veinte años del estreno; el segundo hace veintiséis y el último aproximadamente unos doce años.*

¿Por qué prefiere a Lorca?

A mí me gustan los buenos textos. Lorca es un clásico del siglo XX. El ha tenido que ver, en el mundo entero, con el desarrollo de dramaturgos, actrices, escenógrafos, directores. Tengo pasión por Lorca desde que era muy jovencita y vivía en Yaguajay. Allí gran parte de la vida tenía muchos puntos de contacto con la de los personajes femeninos de Lorca. Me he pasado el tiempo estudiándolo, leyéndolo; sobre su entorno social y su época, sobre las influencias artísticas que pudo haber tenido.

Realmente considero que no he montado tantas piezas de Lorca. Pienso que en la medida en que se profundiza en la obra de ese artista tan inmenso, vamos descubriendo claves que luego se van integrando de una puesta a la otra. A mí me gusta mucho estudiar en Lorca su concepto de la muerte. Otra cosa: con respecto a **Bodas...**, por ejemplo, se tiende a hacer mayor hincapié en el triángulo amoroso, pero más importante que eso son las profundas causas que provocan ese tipo de conflicto, las causas socioeconómicas. El triángulo amoroso siempre va a estar ahí en un nivel de lectura. Nuestro deber es profundizar en otros que Lorca propuso.

¿Ha sido tentada usted alguna vez por las tendencias de la vanguardia escénica?

Cada cual debe realizar el teatro en que crea como resultado artístico. No te puedo decir que me preparé para un tipo u otro de teatro. Lo único que he hecho en mi vida es estudiar, leer mucho, unificar lo sensorial con lo racional y ¡hacer! Yo no puedo detenerme a pensar que quiero montar una obra de vanguardia para estar a la moda, pues entonces mi objetivo se

convierte en esa perspectiva, y eso es fatal.

Estudio el materialismo desde la década de los 50. Si he podido desarrollarme en algo ha sido por mis investigaciones en base a nuestra filosofía; para la dramaturgia, para la puesta en escena, para la comprensión de todos los fenómenos de la vida. Considero que no existe mejor dramaturgia que la aplicación de las leyes de la dialéctica y la explicación de los fenómenos a través del materialismo histórico. Eso me abrió un mundo. Me siento actualmente con mucha lucidez para trabajar y quisiera estar creando mientras dure esa claridad. Repito: nunca me he propuesto hacer algo que esté a la moda.

Los años, la experiencia, la madurez intelectual, permiten decantar, en cualquier fenómeno de la vida, lo verdaderamente perdurable de aquello que en apariencia es renovador, «nuevo». Creo que la experimentación es necesaria, fundamental en todas las actividades de la vida (ciencia, técnica, arte, etcétera.), pero se requiere de una sólida formación intelectual y filosófica que facilite actuar con lucidez, pues se corre el riesgo de «caer» en el experimentalismo, que no es más que el divorcio entre el contenido y la forma.

¿Cómo concibe la relación público-escena?

En relación a un autor como Lorca, el trabajo con el tiempo físico y el tiempo psicológico es muy importante para la comprensión de su teatro. En general, pienso que una buena puesta en escena debe influir en el tiempo físico y psicológico del espectador, debe actuar de manera estimulante, activa, sobre estos aspectos fundamentales de la esencia humana. ■

abril-junio/1998 **tablas**

L O R Q U I A N O

TRES ENFOQUES DIFERENTES DE UN MISMO PERSONAJE

L O R Q U I A N O

Roberto Gacio

La recuperación de un título emblemático del repertorio estable de la Compañía Hubert de Blanck y de la trayectoria artística de una directora fundamental para la historia del teatro cubano de todos los tiempos, Berta Martínez, con la obra **Bodas de sangre**, significó también la presencia de otros actores y actrices en los protagónicos femeninos y masculinos. Con mejor fortuna, indudablemente, corrió la triada de mujeres que tuvieron a su cuidado el personaje de La Madre en la pieza lorquiana durante la reposición de septiembre de 1995.

La *metteur en scène* cuenta con un estilo muy propio en la dirección escénica, que puede sintetizarse en dos características primordiales: su profunda conceptualización y su sentido coreográfico de belleza y perfección en las formas.

De las relaciones espaciales, de la distribución de grupos e individualidades sobre las tablas, de la dinámica interna y externa, del ritmo incesante y variado, de todo ello puede hablarse al

referirse a las puestas en escena de la Martínez.

Pero hay un aspecto esencial -propio de los grandes creadores-, el trabajo con los intérpretes, en este caso con las actrices protagónicas. Este es el lado de la problemática del director que ayuda a esclarecer y redondear el conocimiento sobre los códigos y claves representativos de su poética, aspecto que se olvida desafortunadamente en diversos análisis, o se trata de manera superficial.

Con independencia de la metodología de actuación empleada, si analizamos el criterio del espectáculo a través del trabajo realizado con los actores, podremos descubrir la coherencia de la propuesta de la *mise en scène*, puesto que en la tarea con los intérpretes se comprueba el vacío en esta zona primigenia del arte escénico o se corrobora la ligazón entre dramaturgia textual y espectacular, y dentro de ésta la unidad de sentido de la representación.

La concepción que primó en la faena actoral de cada una de las Madres-actrices, fue la construcción de una individualidad que a partir de la proposición presente en las didascalias y el sentido último de las orientaciones de la dirección, permitió que afloraran tres imágenes diferentes pero a la vez complementarias, pues al observar las tres actuaciones confirmamos que son posibles, pero no únicas ni excluyentes.

La primera imagen que ofrece Corina Mestre-La Madre es la de la Virgen María. Sus gestos en el personaje, como los de las otras actrices, resultan parcos, y ello ocurre porque el espectáculo responde a una rigurosa y estricta concepción coreográfica. Ella usa su voz en tonos muy altos, que aunque corresponden al estilo declamatorio inherente al montaje, encierran inflexiones más realistas, donde los finales de bocadillos finalizan como conceptos definidos. Sus acciones, como las de todas Las Madres, a veces son ilustrativas, pero su máscara facial recuerda la impenetrabilidad,



• Amada Morado en Bodas de sangre.

por lo tanto guarda una terrible dureza, como si adivinara toda la tragedia que se le avecina.

Emplea el báculo no como sostén, sino como signo de impulso para la acción, es decir, apoyo para obtener energías interiores, de las que surgen las externas. Al conocer que Leonardo es uno de los Félix, su reacción más bien refleja un matiz de anonadamiento; he ahí por qué sus gestos son cada vez más precisos y sencillos.

En la escena donde se anuncia el compromiso oficial, sus transiciones van de la conformidad a la remembranza, quizás de la ceremonia de su propia petición de bodas.

Al tocar el rostro de la novia, su acción tiene características forzadas porque lo hace muy a su pesar; entonces vemos un leve estremecimiento ante los pasos de la muchacha que se le acerca. Tal parece como si husmeara el rostro de la prometida de su hijo, lo cual equivale a una advertencia para la joven.



• Orietta Medina en Bodas...



• Corina Mestre en Bodas...



Durante el casamiento muestra gran agresividad porque debe participar de una ceremonia que aborrece; aquí se le ve rumiando su viejo dolor por la muerte del otro vástago, pero de pronto, durante breves instantes, sus ojos se llenan de horror: es el espanto del recuerdo.

Mientras preside el banquete, mantiene a su personaje en una cuerda o tesitura de *reflexión realista por su estilo* que la coloca a medio camino entre la memoria y la realidad.

Al brindarle consejos a su hijo, después de la boda, su llanto quiere brotar, pero lucha contra el mismo. Esto acrecienta su angustia, otro de sus rasgos persistentes. Entonces emplea gestos amplios de tipo conminatorio que parecen salir desde su pecho hacia el espacio vital que la rodea; será el momento de establecer los dos bandos en pugna del discurso dramático.

En la escena con la vecina, después de la muerte del hijo, las lágrimas cubren su rostro, quiere serenarse pero no puede. Sus manos en estos instantes adquieren diferentes connotaciones, pero sobre todo traducen la ironía de quien acusa, como si se encontrara en un juicio público.

Dentro de una tendencia más realista y *abiertamente trágica*, la actriz, al final de la obra, se desgarró en un discurso vibrante ante el cadáver del hijo; su acento nunca es de queja, sino de crítica dura, terrible, ante esta arbitrariedad de la vida, y sus palabras adquieren un sentido enunciativo que permite explicar la tragicidad de los acontecimientos.

El acento de proyección de la actriz se sitúa *desde abajo y hacia la tierra* -fuente nutricia y fin último de las existencias humanas.

En tanto, el mismo protagonista en Amada Morado nos comunica con el *tono primordialmente lírico* de su caracterización. En ella se establece una contradicción enriquecedora: la dulzura íntima y la fuerza con que debe impulsar al hijo. Su lirismo tiene relación con la poesía implícita y explícita en los diálogos. En la intérprete se expresa de modo contrastante la función madre-padre que también le toca asumir.

Sus rasgos expresivos hacen énfasis *hacia lo alto, el cielo*, como buscando en él la explicación de su destino. La actitud antes de desatarse el conflicto es de resignación, la que denota, por otra parte, la contención de la furia por la elección de esa novia.

Al conocer que Leonardo -rival de su hijo- es primo de la muchacha nos transmite la impotencia ante la tragedia que se avecina. Pero toda la situación va acompañada de los recuerdos y de la sumisión que padeció durante su matrimonio.

En los momentos de la petición de mano, La Madre tiene un raro presentimiento, aunque esto no le impide cumplir con sus deberes con aparente equilibrio y mesura; sus manos entonces sí presienten, no rememoran; se halla sobre todo en un continuo estado de alerta.

Su ademán hacia la ya prometida de su vástago, se adivina cargado de ironía, pero por encima de ese sentimiento, permanece hierática y fría, como quien está muerta en vida.

Más tarde, en el acto matrimonial, ella no advierte el posible desenlace, se mantiene mucho más confiada, pero al evocar la desaparición de su otro hijo, su rostro se cubre del más terrible espanto, como si de pronto avizorara lo que va a suceder.

Su parlamento sobre la muerte *-leit motiv* del espectáculo- y los hijos por nacer se convierte en un signo admonitorio. Sus textos poseen el carácter reflexivo de la filosofía, son ideas viejas, muy pensadas, que afloran. El diálogo con el padre de la novia posee una carga de interrelación a través de opuestos, ya que ambos defienden dicotómicamente sus posiciones, su partido, sus intereses económicos.

Ante el joven fallecido se apoya aún más en el báculo para cobrar las fuerzas físicas que la abandonan, para así proyectar una imagen idealizada, de *intenso aliento poético*. Impactada por el conocimiento de la traición, traza una transición completa; carente de energías se arrodilla e implora al cielo, pero esto sólo dura breves momentos, pronto se recupera. Despliega al instante, con sentido exclamativo, un accionar de manos y brazos, como si una estatua adquiriera rasgos humanos que permitieran la movilización hacia

el entorno. La batalla en su interior, entre las fuerzas externas y el quebranto del alma, se manifiesta por la expresión del dolor y la recuperación del equilibrio, todo ello conducido por la inefable poesía.

Ante la novia, en la última escena, su acusación implica que la muchacha no es la verdadera culpable, sino que el propio hecho de ser mujer la hace reo.

Frente al cadáver de su hijo, su pesar adquiere modulaciones que la transportan de la represión emocional a la exaltada amargura, y poco a poco va entrando en el desenlace trágico del espectáculo.

En manos de Orietta Medina, *La Madre adquiere acentos brechtianos*. Ya desde el primer acto, se manifiesta en la actriz cierto alejamiento consciente de lo que sucede, y lo logra con los evidentes remilgos hacia la elección de la prometida. Pudiera pensarse en una actitud previsor, extrañada, pero participante. La aparente serenidad, el simulacro, se deben ante todo a su intenso orgullo de clase, asumido como algo indispensable al personaje.

Ella, aparentemente apacible, se desata al recordar al hijo desaparecido; entonces y sólo en esos instantes, brazos y manos adquieren una singularidad como manifestación de su desajuste.

La actitud en el banquete de bodas se acerca aún más a la de quien negocia ese matrimonio como una transacción comercial. Orietta utiliza diferentes tonos de voz y múltiples matices: variedad de tonalidades e intensidades rítmicas, y cambia éstas según las circunstancias dadas de la ceremonia de la compraventa.

Los movimientos que desarrolla Medina permiten aquilatar el valor de la entereza ante cualquier imprevisto. Siempre estarán en primer plano las razones clasistas de su personaje. Al darle consejos al hijo se advierte la conciencia de ser madre y padre a la

vez, de ahí lo pétreo de su expresión facial. Sus desplazamientos intensos se alejan de lo brusco, sin violencias excesivas, prácticamente en escorzos, rápidos y cortos. Sólo se exalta sobremanera cuando la novia huye con su primo Leonardo. Este hecho saca a La Madre de sus casillas. En la última secuencia, su inclinación al concepto brechtiano predomina mediante el *gestus* social, indicativo de un pesar de viejas raíces que no es consecuencia tan sólo de un suceso pasional, sino de las agudas diferencias sociales, de los intereses económicos en abierta oposición.

La actitud de Orietta Medina enfatiza la resultante patética de un orden de cosas injustas que ocurren desde épocas inmemoriales. La actriz participa, por tanto, junto al público, de una reflexión muy contemporánea. De ahí su énfasis de sutil comunicación con el espectador.

Las tres artistas comparten el sentido de lo trágico, de lo lírico y lo brechtiano, aunque estos enfoques se hacen particulares en la elaboración personal de cada una de ellas. Es bueno recordar que la fusión de Stanislavski y Brecht ha marcado el modo de asumir los personajes, primero de los actores de Teatro Estudio y luego de los de la Compañía Hubert de Blanck, especialmente de la excelente actriz y directora Berta Martínez.

Nuestra lectura de la puesta se inclina a describir, valorar y conceptualizar tres enfoques artísticos diferentes, pero plenos de una visión amplia del personaje, aunque contaminados por los aportes singulares de las intérpretes protagónicas de esta obra de Federico García Lorca.

Más allá de nuestra aprehensión, se encuentra el fenómeno vital e irrepetible de asistir a la diversidad de la materialización de una vida otra a través del empleo de similares procedimientos creativos que, sin embargo, permiten visualizar tres imágenes perdurables surgidas del talento de estas actrices cubanas. ■

YERMA,

UNA LECTURA MAS RAIGAL*

Gerardo Fullea León

El teatro es un acto de exorcismo. Una conjura de videntes empeñados en hurgar y desentrañar en la madeja del ser humano, tras sus apetencias y frustraciones evidenciadas en el hacer de la escena, para lograr, de algún modo, reconciliarnos con la vida o la muerte. Eso lo saben pocos: el tramoyista que lo ha visto todo sobre las tablas; el muchacho que acude noche tras noche por la joven actriz que desnuda sus pies, solamente, en el cuadro del final; quizás algunas actrices y actores. El resto somos iniciados. Neófitos convocados por el interés, el desamparo o un simulacro semejante a la esperanza. Allí, tras las bambalinas, entre los suspiros y los silencios, a través de los gestos de los personajes que dejan traslucir algo indescriptible, oficia el verdadero culpable. Una especie de demiurgo, monstruo en proceso de extinción, ante cuyo aliento o sueño quedamos demudados, y al que solemos llamar poeta dramático.

Federico García Lorca pertenece a esa estirpe de los poetas dramáticos. Basta enfrentarnos a uno de sus textos para la representación, y percibir ese escalofrío que sólo nos recorre

cuando la palabra pretende ir más allá de lo noble y hermoso para volverse un jirón de una viscera, un escorzo del espanto, algún pretexto de la dicha. De eso y más hay en todo su teatro. Alzado sobre la base de precisiones conceptuales, sugerencias a la reflexión y una sensibilidad que no se esconde para encontrar su centro y hacer diana en nosotros. Siempre me ha ocurrido: ante un texto teatral lorquiano, llegado un momento he tenido la sensación de estar escuchando conversaciones que no me corresponden oír; que soy, como los demás espectadores, un intruso, otro, un *voyeur* que a su pesar se estremece con lo que no le toca observar y rehúye la mirada de los presentes para no hacer manifiesta su desvalidez. No obstante, como los otros, alguna vez «con la cabeza fuera de los embozos» también me gustaría gritar, de viva voz, algún bocadillo.

Yerma, poema trágico en tres actos y seis cuadros, es una de las obras de la «trilogía dramática de la tierra española» que su autor se propuso escribir, según su declaración en 1933. Las otras dos resultan ser *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. El proceso de la madurez expresiva del autor se hace evidente en estos textos. La solidez y riqueza de sus estructuras formales, las tensiones dramáticas bien trenzadas y el carácter irre-

versible de los sucesos nos hacen percibir a un creador conocedor y dueño de su oficio, el cual aporta esa otra sustancia que los dramaturgos *comme il faut* desdennan, porque se les escapa como un pez de silicio en la ola del papel: la poesía.

Pero en Lorca ésta es siempre una poesía dramática sustentada en un lenguaje a ratos breve como un relámpago, preciso siempre, incisivo como una cuchillada cuando es menester. Un lenguaje cuya esencia de caracterización no está absorbido de verosimilitud, sino por la eficacia para desentrañar pulsaciones, anhelos y verdades de lo más recóndito de sus personajes. De esto nace la riqueza teatral de *Yerma*, donde el ambiente rural con su ácida y cercenante atmósfera de provincia lo *preside* todo. Aquí se deja avizorar la raíz de lo popular -pasado por el tamiz del poeta- que signa la mayor parte de la obra lorquiana.

La ritualidad de las fiestas y tradiciones populares y el sentido lúdico son otros elementos que el dramaturgo utiliza en *Yerma* con pericia, sin dejarse sonsacar por la mera representación folclórica. Lo segundo se clarifica en la antológica escena de las lavanderas, quienes entre canciones, refranes, dimes y diretes de aldea y con una economía de recursos envidiable, nos

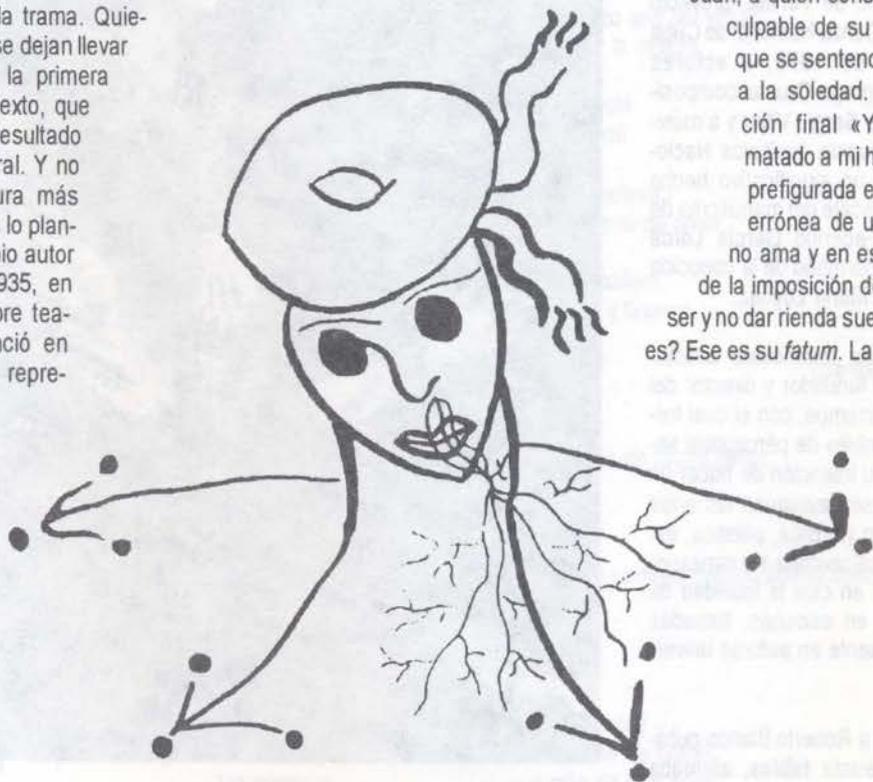
*Introducción a la edición facsímil de *Yerma* que publicará la Editorial Arte y Literatura por el centenario del nacimiento de Federico García Lorca.

dan cuenta del avance del conflicto central y su interiorización. Ejemplos fehacientes de lo primero son los dos cuadros últimos del acto tercero de la obra, en casa de la conjuradora y la romería de la ermita en plena montaña, solucionados con garra y sentido de la trascendencia. Allí todo es necesario para condicionar la tragedia que, entre máscaras, cantos y revelaciones se vislumbra devastadora.

Muchos han querido ver en el tema de la esterilidad de Yerma el meollo del conflicto de la trama. Quienes así piensan se dejan llevar por lo evidente, la primera perspectiva del texto, que viene a ser el resultado del germen central. Y no logran una lectura más raigal acorde con lo planteado por el propio autor en febrero de 1935, en una «Charla sobre teatro» que pronunció en Madrid, tras una repre-

monio. Gustosa, pero aplicada, pensando tan sólo en perpetuar su especie con la natural maternidad. Todo lo subordina a ese empeño en su afán por negar el también natural disfrute de la pareja. Es en el momento de llevarse a cabo el enlace con su esposo que rompe el orden de la naturaleza, al cimentar una unión sin amor. Y aferrada a esa relación «por honra y por casta», desoye los dictámenes de

Si la novia de **Bodas de sangre** es una transgresora de lo que le imponen los otros, Yerma lo es de sus sentimientos, por lo cual se convierte en su propia carcelera y verdugo. Muy cerca de la autorrepresión de Bernarda, más amarga y desolada en su frustración que la Rosita, Yerma quiere cumplir su destino por un rumbo equivocado, en un accionar que no le es apropiado a sus propósitos y la enajena. Y ese empecinamiento la lleva a destruir a Juan, a quien considera el único culpable de su mal, a la vez que se sentencia a sí misma a la soledad. Su exclamación final «Yo misma he matado a mi hijo», ¿no está prefigurada en su decisión errónea de unirse a quien no ama y en esa aceptación de la imposición de lo que debe ser y no dar rienda suelta a lo que se es? Ese es su *fatum*. La tragedia hon-



sentación de la obra: «El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre.»

Yerma es el resultado de esas «morales viejas o equivocadas». Ella ha ido como un cordero al sacrificio del matri-

su corazón y se niega al «temblor» que le ocasiona la cercanía de Víctor. Juan es su «única salvación» para lograr su fecundidad y es él a la vez su hundimiento en el charco del desorden provocado por la mentira y lo establecido. Aquí descuello de manera peculiar la acendrada vocación social del teatro de Federico García Lorca, de una forma sutil pero nítida.

damente humana de no optar por los dictados de su naturaleza y secundar ciegamente, como un dogma, los cánones de lo establecido y de la sociedad. Un texto vital que reclama todavía una lectura escénica más problematizadora en nuestro tiempo, como homenaje agradecido, por sus primeros cien años, al inmenso poeta granadino. ■

LO R C A

YERMA

TEATRO DE SINTESIS

Yana Elsa Brugal

Con la elección de **Yerma** -proyecto presentado a Danza Nacional de Cuba a principios de 1979, a actores operáticos, al grupo Oru del compositor y guitarrista Sergio Vitier y a músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional- coincidió un significativo hecho histórico: el rescate del manuscrito de **Yerma** que Federico García Lorca confiara a un hermano de la conocida poetisa Dulce María Loynaz.

Roberto Blanco, reconocido director cubano, es el fundador y director del grupo teatral *Irrumpe*, con el cual formó un «ensamble» de perceptible sello artístico. Su intención de hacer un teatro donde se destaquen las artes en su conjunto (música, plástica, expresión corporal cercana a lo danzario) está presente en casi la totalidad de sus puestas en escenas, basadas fundamentalmente en autores universales.

En entrevista a Roberto Blanco publicada en la revista **tablas**, afirmaba una vez más: «...si para mí algo interesante hay en el arte, es la forma del arte». A través de la forma, Blanco busca alejarse de lo circunstancial, prefiere las verdades escénicas que tienen la solidez de lo eterno, y trasciende lo inmediato.

El espectáculo interaccionó texto poético lorquiano con la música y la danza cubanas. Se entretejió la identidad española con la sedimentada cubanía, signada por lo español y africano. Fue una creación híbrida a partir de esta mezcla consciente y voluntaria de tradiciones reconocibles en áreas culturales distintas.



RAMIRO MORALES

El acercamiento entre estas áreas se facilitó por la búsqueda de adaptadores de recepción, es decir, aseguró la legibilidad de los fenómenos «en su relatar escénico» y la transferencia de un área a otra para ponerlas a dialogar. Hubo transformación, reelaboración del material de partida, como marca de una representación intercultural referida al universo de la puesta en escena, y se respetó el texto en su integridad. El interés del director estuvo centrado en otorgarle una otra significación al mismo y contextualizarlo en las particularidades de nuestra realidad.

Blanco logró las posibles uniones de distintas manifestaciones del arte en función de identificar la expresividad de las imágenes. Cada una de ellas podían existir independiente, aunque en su conjunto (teatro, música y danza) alcanzaron una singular cualidad en la orgánica relación de todos los elementos.

La hegemonización de las diferentes manifestaciones se produjo en la unión de estos elementos, en los que estuvieron presentes las contradicciones lógicas, emanadas del espíritu de

conservación de cada una de las mismas, y como consecuencia se subrayó una fructífera competencia artística entre las tres.

La música de Sergio Vitier formó parte fundamental de la representación. Vitier extrajo la raíz hispana de nuestra cubanía. Como él mismo apunta: «integró el mundo caribeño al lorquiano, a partir de los elementos de afinidad existentes entre las dos culturas».

La inspiración del compositor en la obra lorquiana está estimulada por el inmenso sentido musical del poeta, a quien le atraía la música folclórica andaluza y la universal. Esto se comprueba al leer sus rítmicos versos, pero, también, en su bella prosa compuesta, como si fueran obras sinfónicas, según su investigador Alfredo de la Guardia. Si nos detenemos en la concepción de escenografía y vestuario, diríamos que fue más sugerente que realista. El diseño se despojó de toda referencia ilustrativa para insertarse en formulaciones de carácter atemporal. Supo conjuntar con rigor estético lo solemne con lo sencillo y cotidiano. El mundo rural de **Yerma** se expuso con singular elegancia teatral.

Como criterio sintetizador de la escenografía -según el diseñador del espectáculo, Gabriel Hierrezuelo- se planteó una lucha entre el cielo y la tierra. El diseño del suelo correspondía a la parte trunca de la tierra, campo infinito y estéril con un óvalo central que mostraba una dilatación inútil. El cielo, como paisaje desolador, se fundía en el horizonte con la tierra; un crepúsculo rojo y amenazante auguraba una tormenta de sangre dispuesta a caer sobre la aridez de todo el gran campo para derribar de una vez la tragedia.

El diseño escenográfico ubicó metafóricamente la localización física del lugar, que a su vez descubría el mundo subjetivo de Yerma y demás personajes.

Un rol fundamental expresivo lo jugó la danza. Los bailarines actuaron con

entrega y pasión, como oferta triunfal de quienes se dirigen a un público preferentemente teatral.

La presencia del virtuosismo dancístico estuvo dada por la exactitud y el dominio técnicos y no por la pirotecnia física. La parte del cuerpo que se enfatizó en el baile fue el torso, para así ayudar a lograr una vital fuerza expresiva. Eran cuerpos dotados de ductibilidad, que se maleaban y transformaban en infinitas posibilidades de expresión, lo cual permitía que los flujos energéticos de movimiento alcanzaran dimensiones insospechadas de acción interna.

La danza recreó una gestualidad del lenguaje corporal de tradición hispana al estar conjugada con el temperamento y la picardía criollos. La misma desencadena en ocasiones -de forma frenética- el mundo de silencio de los personajes y, en primer plano, por supuesto, los anhelos insaciados de Yerma.

El papel de Yerma lo interpretó, con una línea trágica, la conocida actriz de teatro y cine Idalia Anreus; en ella observamos el dolor de la esterilidad no merecida por la mujer que se siente capaz de concebir, dolor que nace de la naturaleza, es decir, de la preñez eterna de la tierra. La crítica Mayda Royero, al referirse al estreno de **Yerma** destacó que en Idalia, atada por invisibles pero poderosos lazos a un concepto de «honra» que la destruye totalmente, su Yerma se muestra siempre indócil, ante la resignación que le exigen sus condicionamientos sociales, pero en defensa ante una forma de pensar sedimentada durante siglos. El director acentuó la parte apasionada y fuerte del personaje, reflejada en la interpretación de la Anreus, quien caracteriza una Yerma seca y endurecida. Otra línea lírica la encarnó la bailarina Isabel Blanco al realizar una danza poética que expresa la emoción contenida de la protagonista. A veces las dos aparecen juntas para transmitir una a la otra, a los ojos del espectador, todo su poderío emocional y estético.

Se produjo una verdadera profundización interior en la bailarina y la actriz como unidad inseparable en cuanto a concepción dramática y presencia física en escena. Decir y sentir con el cuerpo fue imprescindible para un acercamiento danzario a la puesta en escena. En ambas está dado un consciente contrapunto en la exaltación de lo femenino y singular de la naturaleza pasional de Yerma en oposición al carácter árido de su esposo.

Por detrás de Yerma actúa un coro de aldeanos que se hace eco de sus padecimientos o la interroga, lo que obliga a recordar las funciones de éste en la tragedia antigua. **Yerma**, de Blanco, es un espectáculo que glorifica el potente deseo del hombre de fundirse, de formar un solo ser con la naturaleza. En él resuena una protesta contra la violencia que impide el surgimiento libre de los sentimientos.

En este tipo de teatro la actuación está en función de los demás elementos, para juntos, transmitirnos un sentido de gran espectacularidad. Era de esperar que la misma tuviera tonos grandilocuentes y gestualidades amplias y abarcadoras del espacio escénico, lo cual no indicó la ausencia de creencia teatral y verdaderos sentimientos dramáticos.

En **Yerma**, los lenguajes corporales y verbales fueron originalmente comprendidos y utilizados como universo de lo humano. En la expresividad de la palabra desarrollada en el teatro lorquiano, y en la del cuerpo, de presencia muy fuerte en la cultura cubana, observamos la combinación de dos tradiciones que conformaron un «tipo de teatro» de dos niveles no antagónicos e independientes. La hegemonía de cada una de las manifestaciones artísticas en esta puesta en escena, sin embargo, fue el triunfo de la representación.

La síntesis estuvo ausente de todo mecanicismo; fue resultado de una concepción artística única, creada bajo los parámetros de la composición espectacular. ■

RETABLO CUBANO PARA LOS TITERES DE LORCA

Rubén Darío Salazar

«De Nueva York a La Habana
llegó Federico un día.
¡Ay qué dicha!
¡Qué alegría!
¡Pisar la tierra cubana!»¹

Quiso la suerte que la isla de Cuba y especialmente La Habana, estuvieran entre las más preciadas quimeras de Federico García Lorca. Escribo *quimeras* y quizás alguien visualice a ese monstruo mitológico que vomitaba llamas, tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. Esa suerte de puerta abierta de par en par a la imaginación fue nuestra tierra para él, y yo sumaría a esa descripción de la quimera clásica -que él mismo dibujó muchas veces llamándole animal fabuloso- la descripción, mezcla de sangre e impulso poético con que ilustró a nuestra isla: «Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.»

La Habana recibe a Federico en el mes de marzo de 1930; viene de Nueva York «asesinado por el cielo», como dice el poema suyo «Vuelta de paseo», escrito en la urbe norteamericana. El hombre que nos visita está removido en su interior por la fuerza brutal de la Babel de Hierro, pero Cuba lo ama desde el inicio, ya lo amaba antes de que llegara invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura. Aquí da fin a su manuscrito de la obra teatral **El público**, la cual considera su mejor poema, pero por toda

Cuba se presenta como conferencista y poeta. No pudimos disfrutar la gracia y el duende transido de su teatro como sí lo hiciera el medio teatral bonaerense en Argentina. En aquel encuentro de 1934, ofreció en el Teatro Avenida -como fin de fiesta de su exitosa estancia en Buenos Aires- **El retablillo de don Cristóbal**. El espectáculo, en el que el propio Federico actuó, desató un nuevo aire en el quehacer titiritero de ese país. Hasta hoy dura esa influencia en el trabajo de don Javier Villafaña, Juan Enrique Acuña y Ariel Bufano, quienes ya no están físicamente, y en el de seguidores como los hermanos Di Mauro y otros que perpetuaron en el tiempo aquella noche inolvidable. El teatro de títeres argentino no comenzó ese día, pero la estancia de Federico le dio un vuelco a la profesión y esa luz con la que Lorca iluminaba todo. Los títeres en Cuba -por las fechas del viaje de Federico- no gozaban de un movimiento profesional, y mucho menos de la atención de intelectuales, artistas escénicos o músicos. No pasaban de ser una diversión de feria, tildada de fácil, con carácter popular, donde lo artístico era menor. Mientras tanto, en Europa se asistía a un «revival» de este arte, visitado por los ismos que marcaron esa época entre las dos guerras mundiales. García Lorca, uno de los escritores pertenecientes al llamado Siglo de Plata de la literatura española, estuvo entre nosotros, pero su teatro demoraría en representarse, y mucho más su teatro para títeres, que no estaba escrito para el público burgués que se dormía y se quedaba ofendido por la palabra popular, hermosa y fresca como «una violeta de luz».

El ambiente teatral de La Habana que conoció Federico estaba dominado por el Teatro Alhambra. Allí concurrió muchas noches con Luis Cardoza y Aragón. La larga temporada comenzada en 1900 por José López, Federico Villoch y Miguel Arias se agotaba. Imagino que el poeta alcanzaría algo de la gloria de otros tiempos y se divertiera con los sainetes de costumbres sobre el solar, la politiquería, las revistas de actualidad y las parodias de operetas famosas.

En Estados Unidos, ya ha proyectado llevar a la escena **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y Los títeres de cachiporra**, traducidos y con gran decorado. Escribe: «Aquí hay un teatro de vanguardia y no sería difícil», y está refiriéndose precisamente a dos de sus obras con fuertes elementos titiriteros. En Cuba, no será hasta 1945 que el grupo ADAD² estrena en nuestras tablas **El retablillo...**, texto concebido para títeres, pero muy representado por actores. Es escasa la información acerca de esta puesta en escena, pero sí conocemos que en 1949 el Grupo Escénico Libre (GEL) representa el mismo texto en un retablo construido por los propios actores, dirigido por Andrés Castro y contando en el papel de don Cristóbal con Vicente Revuelta, uno de los grandes maestros de la escena cubana actual. Los títeres de esta primera versión fueron confeccionados por Isabel Chappotín; más tarde, entre Vicente Revuelta y Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*, tallaron en madera balsa las cabezas de unos nuevos muñecos, a

¹ «Romance de Federico en Cuba», de Rubén Darío Salazar, escrito en mayo de 1998.

² Grupo teatral de la Academia de Arte Dramático Municipal surgido en los años 40.



• La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. Teatro de Las Estaciones.

los que pusieron pelucas para simular el cabello. En conversación con el propio Vicente, supe que el espectáculo no pasaba de la ilustración de los textos y mucho de diversión entre ellos mismos.

El retablo cubano para los títeres de Lorca comenzaba a levantarse a la par que se creaban los cimientos del futuro movimiento titiritero profesional en nuestro país. El grupo Prometeo monta en los años 50 **Amor de don Perlimplín...**, otra de las piezas de Lorca que, aunque escrita con la síntesis, la gracia y el ritmo del teatro de títeres, es también representada mayormente por actores. Es en 1963, luego del triunfo revolucionario, que en un programa de dos obras presentado por el entonces Guiñol de Cuba -fundado por los hermanos Camejo y Pepe Carril- se ofrecen por primera vez, con el encanto único del teatro de títeres, **El maleficio de la mariposa** y **Amor de don Perlimplín...** El genio de Lorca es seleccionado para conformar el repertorio de esa etapa fundacional, ya sea por el imán de sus creaciones para los muñecos o por la garra de su

metáfora, sensual, vibrante, que le va de maravillas a las piezas de retablo. Comenta Natividad González Freyre en ese momento que «La atmósfera mágica y tierna de **El maleficio...** fue recibida con fina sensibilidad por los integrantes del Guiñol de Cuba y trasladada al escenario del retablo en todas sus posibilidades teatrales». Sobre **Amor de don Perlimplín...** escribió también Natividad: «El ritmo es distinto, alegre, juguetón, y los títeres se mueven con soltura y desparpajo, lo que demuestra la flexibilidad de sus titiriteros.» El crítico Rine Leal resume con su siempre sabia y atinada opinión lo presentado por los artistas:

«La versión que el Guiñol de Cuba ofrece de **El maleficio...** es de una delicadeza, sensibilidad, buen gusto y sutileza tales, que uno no puede por menos que pensar que en ocasiones el mundo poético de Lorca debía ser manejado simplemente por muñecos representando ante el asombro de los espectadores. **El maleficio...** es la primera de las piezas escénicas de Lorca, escrita en 1920, cuando el autor poseía sólo 22 años, y aunque es

más poesía que teatro, más literatura que drama, más fantasía que posibilidad escénica, más ingenuidad de niño viejo que picardía teatral de hábil dramaturgo, la obra posee un candor y un mundo casi surrealista, que los títeres pueden entender perfectamente, porque un muñeco en las manos de un titiritero es capaz de vencer las limitaciones humanas del actor y la moliente sensibilidad de un espectador, quien al ver figuras de madera en un escenario hace puerta de entrada a un mundo que rechazaría si le fuese ofrecido por gente de carne y hueso como él...»

Certeras palabras las de Rine que se emparentan con las del titiritero madrileño Paco Porras, quien escribió en su libro *Los títeres de Falla y García Lorca*: «Lo que pudo ser una buena obra para títeres llegó a ser una mala obra para actores...», refiriéndose al fracaso de la función estreno de esta pieza en España, que sufrió un gran cambio al ser representada por actores y no por títeres. Lorca no se amilanó con aquel suceso, y los titiriteros cubanos, al pasar el tiempo, hicieron honor al genio fecundo de Federico, utilizando para el montaje hermosos títeres de guante diseñados por Pepe Camejo y una sugerente escenografía de Carlos Pérez Peña. Esto era tan sólo el comienzo de un grupo talentoso, tocado ya por el duende del poeta de Granada.

En 1964, los Camejo -ahora al frente del Teatro Nacional de Guiñol- vuelven a Lorca. Teatro Breve es el título del espectáculo que estaba conformado por **El paseo de Buster Keaton**, **La doncella**, **el marinero y el estudianto** y **El retablillo de don Cristóbal**. Las dos primeras fueron concebi-

das por Federico como *diálogos en prosa*, y los títeres dirigidos por Pepe Carril se encargaron de demostrar que esos textos eran representables. Acudieron a recursos humorísticos como el equívoco en las acotaciones del autor, emplearon la magia del cine en el teatro, títeres de varilla, animados y el teatro negro. Toda la producción tenía un atractivo visual y musical creado por los diseñadores Pepe Camejo y Ernesto Briel, más el compositor Juan Márquez. **El retabillito...** era el colofón de la representación, con Armando Morales -una promesa en 1964- dándole vida al don Cristóbal. El Teatro Nacional de Guiñol mezcló en este espectáculo vanguardia y tradición conscientemente, no como profesionales del experimento vacío, sino como artistas consecuentes con los verdaderos valores del arte títerero.

Al Guiñol de Matanzas -hoy Teatro Papalote- corresponde el orgullo de ser en nuestro país el segundo grupo teatral que más llevó a escena las farsas para guiñol de Lorca, aportando títulos no representados por los títeres de La Habana. El primero fue **Quimera**, perteneciente al conjunto de los llamados *diálogos en prosa*. Se estrenó en noviembre de 1963, bajo la dirección artística y diseños del teatrista uruguayo Nicolás Loureiro, que se encontraba en Cuba invitado por el departamento de teatro para niños; la dirección estuvo a cargo de Nora Badía. Loureiro trabajó con la solicitada técnica del títere de guante, y la plástica ovoide de las cabezas demostraba una gran influencia del teatro de muñecos checoslovaco, que en esos momentos desplegaba un sólido trabajo de diseño y concepto escénico. En 1967, el talentoso joven René Fernández, al frente del colectivo matancero, también escogió un Lorca: **Los títeres de cachiporra**. Todo el anticipo del teatro futuro de Federico está en ese texto provocador e irónico. El trabajo de René estuvo permeado por la fuerte influencia del teatro dramático que puso a Lorca: **Yerma**, con Adela Escartín; **Doña Rosita la soltera**, dirigida por Roberto Blanco. El propio creador confiesa que

su montaje no fue todo lo que Lorca pedía desde su atrevido texto, pero eran tiempos de tanteos que luego dieron frutos. La puesta fue realizada con títeres de varilla y retablo convencional ilustrado con balcones y ventanas. En 1971, René Fernández vuelve sobre Lorca y asume el montaje de **Amor de don Perlimplín...**, con las inquietudes que provocan en él las teorías de Grotowski en torno al trabajo vocal y corporal. Acude también al teatro de objetos como medio de expresión de una obra de Federico donde es el amor con su aliento vivificante el que vence a la muerte. Desde el teatro simbólico trata estadios como el nacimiento, la infancia hasta la ancianidad; el sonido era emanado por los cuerpos y los elementos escenográficos se reducían a una cruz, una corona de cuernos y una peluca gigantesca. Al director le interesaba una dramaturgia de la imagen cercana a la tragedia, y trabajó intensamente apropiándose de las vivencias cotidianas que le servían para la obra, hasta llegar a los ensayos finales. El **Amor de don Perlimplín...** nunca llegó a estrenarse; el montaje coincidió con el advenimiento del «tiempo oscuro» que marcó en los 70 a la cultura cubana. Toda esa fuerza silenciada renacería once años después en el nuevo espectáculo de Fernández, que volvía a dirigir el colectivo e inauguraba un tercer tiempo del guiñol matancero, por supuesto, con Lorca: **La zapatera prodigiosa**, en 1982, concebido para actores y títeres de diferentes técnicas. Retoma el teatro de objetos e incorpora las sombras y el trabajo sobre la esencia ibérica y africana de nuestra expresión corporal. **La zapatera...**, un texto escrito por Lorca al estilo de los cristobicas, sí fue una quimera alcanzada, donde los títeres volvieron a vivir entre jarras, mantones y sombreros. El periodista José Manuel Otero escribió para *Bohemia*: «Una puesta en escena que entra de lleno en el mundo de Lorca, recrea ambientes y realiza una función creativa en personajes y situaciones, sin duda que hay que tenerla en cuenta.» El teatrólogo Roberto Gacio opinó: «El espectáculo obtiene dimensiones y claroscuros que

lo alejan de lo superficial y pintoresco, ahondando en los complejos vericuetos de las relaciones humanas...» En estas dimensiones y claroscuros también participa el talento del diseñador Zenén Calero -en ese entonces comenzaba-, quien eligió tonos expresionistas para establecer un contrapunto entre el estilo del gran guiñol y la vida cotidiana actual. La música se trabajó con cantes, piezas españolas existentes y partitura original con sentido aleatorio, de Fabio Hernández.

Otro **Retabillito...** y otra **Zapatera...** verían la luz en diferentes regiones de Cuba. El director artístico camagüeyano Mario Guerrero estrenó en los 80 una versión de **El retabillito...** con actores y títeres de guante. El diseñador Pedro Castro concibió en tela cruda un telón de boca con gigantescos payasos salidos de la plástica lorquiana. El retablo era de tres niveles diferentes y los colores concordaban con la psicología de cada personaje. Con poemas del *Romancero gitano* en el prólogo, se logró un ambiente de fiesta. El jolgorio, unido al picante humor de los textos, resultó una memorable mascarada y aportó un momento muy especial en la trayectoria escénica del Guiñol de Camagüey. En Holguín el grupo Duende montó **La zapatera...** con una encomiable labor de dirección artística de Carlos Jesús García, que situaba al títere en el mismo centro de la puesta. Con sólo tres actores se lograron todos los sucesos dramáticos y los diferentes personajes. **La zapatera...** fue finalista en el Premio de la Crítica a las mejores puestas en escena de 1988. El uso de las técnicas de animación en todos los montajes destinados al público adulto, demuestran que el títere no es privativo del mundo infantil y que no siempre es sinónimo de ñoñería y simplicidad. La dramaturgia títerera destinada a los adultos se enriqueció con la intensa sensualidad y los colores subidos de los textos escritos por Federico.

Pero faltaba uno en el ciclo de títeres de cachiporra concebido por él. Ese



• La zapatera prodigiosa. Teatro Papatote.

que en 1923 escribió especialmente para celebrar el cumpleaños de su hermana Isabel un día de reyes: **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó. Considerada perdida durante mucho tiempo, era un reto para cualquier titiritero que quisiera poner en el retablo nacional la única obra para títeres escrita por Federico que nos faltaba por representar. Reto que aceptó quien escribe estas páginas, junto a Zenén Calero, como parte del trabajo de investigación y rescate que nos proponemos desde Teatro de Las Estaciones. El texto, hallado en la Argentina, se publicó en 1982 en la revista **Titeres**, de España, que dirige Paco Porras, y es parte del repertorio de algunos grupos en la península ibérica. En 1996, Teatro de Las Estaciones, proyecto de creación muy joven, acude a este Lorca de fábula sencilla, mezcla de amor y sonrisa, con una puerilidad pícaro que no es más que la almendra de un teatro para títeres mayor, pero en absoluto desdeñable. La puesta narra el encuentro de un marinero y Lorca en el puerto de La Habana. El

poeta le deja a éste una maleta que contiene un teatrino, los muñecos y el texto a representar. Entre títeres de bastón inspirados en diversos dibujos de Lorca, telones copiados de los originales -hechos también por Federico para la primera representación-, más música cubana y española de la época, transcurre el espectáculo. **La niña que riega la albahaca**, desde nuestra perspectiva escénica, es un juguete titiritero que satiriza el acartonado teatro que tanto criticó Federico. Es homenaje al arte de los títeres, valiéndose la puesta de técnicas de animación rudimentarias, llevando el corazón hacia la punta de los dedos, sin alardes. Ese Lorca de vanguardia ya se gestaba en este pequeño texto; él también hubiera mezclado -y de hecho lo hizo- culturas y razas distintas sin cortarles las alas a la libertad creadora. El hombre de la escena que fue, deja su simiente titiritera en nuestro país como lo hiciera en Argentina, esta vez por obra y gracia del misterio y la magia del teatro.

El siglo termina y una nueva generación de titiriteros avanza. Los artistas

del teatro dramático para adultos observan con ojos curiosos la singularidad de los muñecos, su plasticidad inquietante. Yo he sentido esa otra forma de vivir que sólo poseen los títeres en las varas en movimiento de la escena de la huida de **Bodas de sangre**, bajo la dirección de Berta Martínez; en los abanicos-navajas que utiliza en su montaje de **La casa de Bernarda Alba** y en el uso magistral del inmenso paño de las lavanderas en la **Yerma** montada por Roberto Blanco. Federico García Lorca continúa hechizando al teatro, al retablo cubano, pero no todos se atreven. Lorca no envejece, su teatro implica todas las expresiones artísticas. Por donde quiera que se asoman sus títeres se iluminan las ansias, se revuelve la necesidad de conocer su alma, esa extraña conexión que siempre

tuvo en el exquisito quehacer de las figuras. Como de un viaje eterno llega hasta nosotros y vuelve a marcharse para volver a regresar. ■

BIBLIOGRAFIA

- Gacio, Roberto. «La zapatera prodigiosa de René Fernández y Zenén Calero.» (Inédito.)
 García Lorca, Federico. **Teatro de cámara**. Editorial Nueva Nicaragua, 1983.
 Gasch, Sebastián. «Farsas para Guiñol de Federico García Lorca», en **Titeretada**, boletín informativo del Teatro Nacional de Guiñol, enero-febrero-marzo, 1966.
 Gibson, Ian. «La intensa vida de Lorca», en **El País**, semanario español, febrero de 1998.
 González Freyre, Natividad. «Teatro cubano (1927-1961)», Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.
 Del Pino, Amado. «Victoria del duende», en revista **tablas**, no. 4, 1997.
 ———. «La zapatera de Holguín». *Ibid.*, no. 1, 1989.
 Porras, Francisco. **Los títeres de Falla y García Lorca**. Unima-España, 1995.

Entrevistas inéditas del autor con los teatristas Luis Brunet, Vicente Revuelta y René Fernández.

L O R C A

LA CASA ALBA EL ALIENTO TRAGICO DE UN LORCA GITANO

Ada Oramas

«El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte en mágico poder a una muchacha en parálitica de la luna o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosnas por las tiendas de vino, da con una cabellera olor de puerto nocturno, y en todo momento opera sobre los brazos con expresiones que son madre de la danza de todos los tiempos(...)» Así habló Federico en su ensayo *Teoría y juego del duende*.

Y arropado entre *bulerías* y *soleares*, con esa pasión que brota de lo más recóndito de cada fibra, palpitando en el amor y ante la muerte, el Ballet Español de La Habana unió las voces de sus cuerpos hasta tonos tan altos que lo ensordeció. «Porque al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la carne.» Allí, en su casa *enduendada*, Bernarda amordazó los querer y siguió inmutable, como el tiempo, ante su tragedia. Eduardo Veitia, Leyza Méndez y Rolando Pacheco embridaron la pasión y dejaron hablar sus remolinos de furia y deseos incontenibles, vibrando en el entramado de una dramaturgia que da vida a...

ESA BERNARDA TAN LORQUIANA Y FLAMENCA

La extrapolación a la danza de una obra tan característica del teatro de García Lorca como *La casa de Bernarda Alba* constituye, más que un riesgo, un peligro para la compañía que se impone este empeño. Porque los diálogos poseen una fuerza tal que doblan al movimiento escénico, y exigen de los intérpretes un desdoblamiento doloroso al desgarrarles las más íntimas facetas de su personali-

dad, al interiorizar estas criaturas provistas de un temperamento que implica una otredad tempestuosa.

Sustituir las palabras por los códigos de la danza flamenca significa un recurso de excepción para los bailarines



• Adalina Carvajal, en Adela.

LOIS

que han de ser, entonces, actores que poetizan con el gesto. Sin embargo, la propuesta va fluyendo por los meandros que dibuja esa sangre gitana, fluyendo suavemente hasta correr a borbotones por esa magia que establecen las líneas melódicas acentuadas por guitarras y percusión, por esos *cantaos* que van narrando los sentimientos, anidados por esas criaturas concebidas por el poeta granadino, y con el realismo vivencial de una historia tan real que parece desarrollarse por vez primera en el recinto escénico.

Porque la arquitectura de cada uno de estos personajes requiere un estudio acucioso por parte de los artistas que se han ido adentrando en su piel hasta llegar a la raíz del nervio de su sentir. Ellos han sabido explorar sus motivaciones, traducirlas en acciones y descubrir la génesis de ese discurso escénico que conforma la puesta en escena, con un naturalismo de connotaciones expresionistas.

Así queda trazada la psicología de la protagonista, como signo de una ép-

ca y de una mentalidad que aún pervive en determinados medios sociales, donde el qué dirán marca pautas conductuales. La psicología de la tirana del hogar impone sus leyes. Bernarda es la celadora de la virginidad de sus hijas. Ella no baila, pero sus desplazamientos y gestos dejan aflorar matices dancísticos. Su arma es la fuerza interior, traducida por el golpeteo monocorde de su bastón, cuya intensidad revela sus estados anímicos y anuncia un furor donde asoman visos de bestialidad. Adalina Carvajal va retratando arista por arista de su carácter; subraya la adustez, amargura y odio acendrados por las debilidades de la carne, con esa aura un tanto terrífica que la identifica. Leyza Méndez sugiere, traza una hipérbola dramática de su concepción sobre esta anciana que castiga antes de desencadenarse la tragedia. Su introspección la retrata.

LOIS

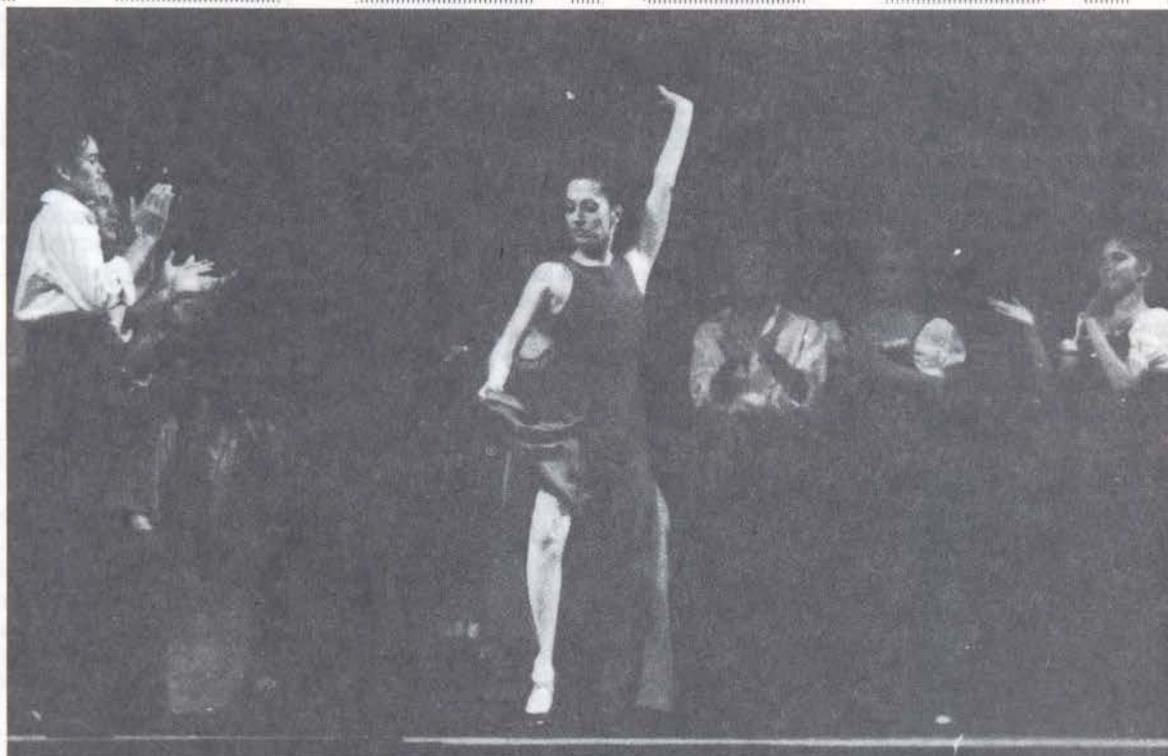


• Eduardo Veitia, primer bailarín y director general de la compañía, en el rol de Pepe el romano.

AMORES PROHIBIDOS EN UN TORBELLINO DONDE SE IMPONE LA TEATRALIDAD

En esta versión coreográfica de Leyza Méndez, Rolando Pacheco y Eduardo Veitia, los protagónicos son entregados a Adela y Pepe el romano. Aun cuando para ambos están reservados momentos de clímax en el baile, se observa el intenso trabajo en la dramaturgia, de modo tal que cada paso o movimiento tenga implicaciones semióticas que se adecuen a las escenas donde los dos muestran sus caracteres.

Adalina Carvajal es el estallido del deseo. Su esfuerzo dancístico/actoral le permite ir trazando expresiones en ese torso estremecido y delirante, en esos brazos que hablan y dibujan sentimientos, apoyada en la técnica de *la escuela bolera*. Es Adela. Y también llega al personaje Leyza Méndez con la sutileza de una gata en celo. En ambas, el taconeo es signo de rebeldía, como cascada atronadora. Daymell Otero logra un acercamiento muy atinado hacia esta muchacha que se deja arrastrar por ese amor que la ciega, y va mostrando por *bulerías* cada acento de su sentir.



• La casa alba. Ballet Español de La Habana.

LOIS

Adentrarse en el diseño que de Pepe el romano plantea la representación resulta hartamente difícil, pues el bailarín requiere de una concentración absoluta para poner toda su energía y dinámica en el hecho artístico de consumir sus amores, de realizar un solo que implica un total virtuosismo, una pureza en sus pasos, un trabajo de artífice en el bruceo y una vertiginosa velocidad en el *martinete*; acude a la fidelidad de la música y perfila sus frases con una ejecución donde el estilo flamenco mantiene su autenticidad. Particularmente, es la exégesis del trabajo actoral esa aparición-relámpago del segundo acto: de sólo voltear la cabeza y mirar hacia Adela anuncia el desenlace. Es Eduardo Veitia quien logra esa poesía-transmutación, pues Rolando Pacheco e Iván Betancourt despliegan una interpretación dancística brillante, pero su actuación no comunica. Les falta duende.

En un rol secundario, Yasaray Rodríguez alcanza un plano cimero en esa Poncia lastrada por el fardo de sus rencores, frustrada como mujer, humillada al servilismo por la Bernarda.

tablas abril-junio/1998

Ella deja hablar a su cuerpo en el esbozo de las *soleares*.

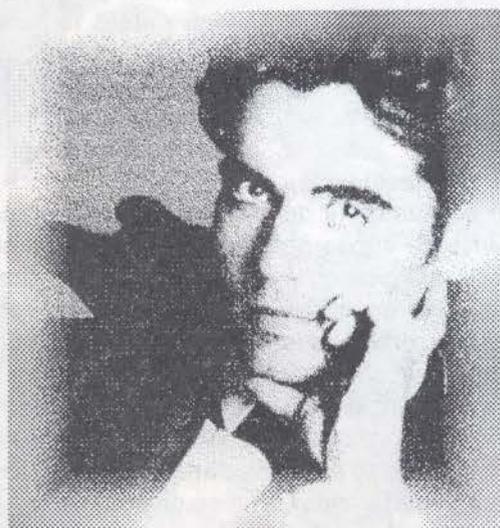
UNA PUESTA SOBRECOGEDORA EN SU SIMBOLOGÍA

A partir del antecedente establecido por *Aquel brujo amor*, la primera obra balletística flamenca creada por la compañía, con una base argumental que iba mostrando atisbos de lo que se convertiría en la sólida puesta de *La casa Alba*, la dirección artística de Eduardo Veitia se asienta en simbolismos.

Ante todo, respeta el carácter documental que sugirió Lorca para su Bernarda. De ahí, la síntesis que convierte en unidades independientes aunque coherentes entre sí: las escenas de los dos actos. A trazo rápido, como al vuelo, retrata las relaciones entre Bernarda y sus hijas: reverberar de enfrentamientos, diálogo gestual de Bernarda y Poncia. La entrada de la prostituta con su danzar enajenante, por *bulerías*, y donde Danny Villalonga

revela una bulería de palo seco que se convierte en clímax. El cantar de las hermanas y su taconeo, sentadas cosiendo el ajuar: como fieras en celo se establece un duelo entre Adela y Angustias. La mecedora es el microcosmos donde Adela seduce a Pepe, en un juego de trampas que lo cercan. La muerte llega sin anunciarse. Bernarda blande el arma. Adela no resiste, no soporta creer que su amante ha muerto, y tronchada en su joven vida cuelga al vacío en una escena hermosa en su tragicidad. Inmutable, Bernarda le cede el protagonismo. Adela es recuerdo.

La escenografía propicia el sentido espacial del trabajo grupal en las escenas de conjunto; va cerrando el diseño de luces y se convierte en una habitación que asfixia y ahoga, que favorece el silencio umbrío de esos cuerpos que rompen la quietud y se abrazan en gritos desgarradores de frenesí, poseídos por ese duende que a veces se agazapa, y por momentos se hace sentir con su fuerte presencia por esta casa enduendada, llena del Lorca gitano, traspasada por bulerías y soleares, ella, tan flamenca y gitana. ■



GRANDEZAS EN OBRA MENOR

Amado del Pino

«O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre.» Esta enfática expresión de Federico García Lorca data de 1926 en una conocida carta a su amigo Melchor Fernández Almagro. Por estos años la búsqueda de caminos nuevos, frescos, desenfadados para la escena española, constituía tal vez la principal obsesión del poeta. Los que aprendimos a leerlo cuando ya su nombre se había consagrado definitivamente, los que nos enamoramos de la lectura primero y después de las grandes puestas en escena de **Bodas de sangre** o **Yerma**, nos cuesta aceptar del todo que en estos textos, efectivamente preciosos, el artista hizo algunas concesiones al gusto y a la tradición de la época y que es en su teatro «menor» de cámara donde está la mayor energía que Federico desplegó como creador.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, **Así que pasen cinco años**, y hasta una obra tan enjundiosa como **El público**, han sido mucho menos representadas y publicadas que el primoroso ciclo de tragedias y otro par de obras como **Doña Rosita la soltera...** y **La zapatera prodigiosa**. La escena cubana,

lorquiana a más no poder en toda la segunda mitad de este siglo que culmina, ha logrado asomarse a este Lorca más experimental, menos evidente en su esplendor, más *agresivo*. Muchos recordarán que una figura clave de nuestro teatro como Francisco Morín, se acercó a ese Lorca travieso a principio de los cincuenta, y en la década de los ochenta, por ejemplo, Pepe Santos asumió también **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**. **El público** está unido a Cuba, como bien se sabe, desde los días de su creación, y el incansable director Carlos Díaz ha hecho de este título una clave básica de su estética y -dentro de un movimiento teatral en que apenas se repone una y otra vez sobre la compleja urdimbre de esta obra tan querida por el dramaturgo.

Lola la comedianta, el texto breve y hasta el momento inédito en Cuba que ahora presenta **tablas**, es una pieza sin grandes pretensiones dramáticas ni escénicas. Como recuerda Miguel García en el prólogo al reciente y precioso tomo de teatro lorquiano, las relaciones de Federico con el gran músico Manuel de Falla fueron muy estrechas. Ya en el estreno de

abril-junio/1998 **tablas**

Mariana Pineda algunos hablaron -entre ellos el poeta Vicente Aleixandre- de que parecía el libreto de una ópera. En *Lola...*, el escritor se pone al servicio del espectáculo de cámara que le propuso precisamente el gran De Falla.

Sin embargo, no creo que deba «resolverse» este manojito de páginas con el membrete de «teatro menor» y mucho menos de «texto de ocasión». Vale la pena detenerse a pensar en la eficacia artística que demuestra un dramaturgo con tanto que decir y con recursos dramáticos amplísimos, al ser capaz de sintetizar situaciones, dejar los parlamentos en su esencia y sin que la acción pierda un mínimo de claridad y coherencia. Además, el hecho de saberse parte de un todo en el que la música debería reinar, no le impide acudir al continuo juego dramático y la esgrima de réplicas y contrarréplicas que iluminan toda su obra para las tablas.

Esta primorosa miniatura me provoca otras reflexiones. Lorca parece ratificar la idea de que sólo los grandes artistas son capaces de asumir con gracia y altura los encargos, porque sin temerle a la palabra en lo que tiene de olor a mercado, se adivina algo de compromiso ante el músico en cuanto a la división de las escenas, la voluntaria esquematización de los personajes y la estructura misma de la breve trama. Aquí tal vez pueda hablarse de Lorca como un adelantado a los escritores para el cine o para otros medios que alguna rara vez logran hacer arte adecuándose a la conjugación con otros lenguajes artísticos.

El estrecho vínculo de Federico con Manuel de Falla me hace recordar la colaboración de Alejo Carpentier con Roldán, Caturla y otros músicos de su tiempo. Se conoce ampliamente que Alejo escribió libretos para proyectos musicales y que se sintió orgulloso toda la vida de esa labor. En García Lorca queda bien claro que el genio individual gusta de juntarse y crecer en la fragua colectiva. El formidable ejemplo de La Barraca bastaría para demostrarlo.

En cuanto al lenguaje, *Lola la comedianta* tiene, con la precisión de las mejores miniaturas, la raíz del *Romancero gitano* y otros brillantes momentos de su poesía en versos de pocas sílabas. La pulcritud del verbo, la dulzura de la rima, no pierden nunca de vista el juego

escénico, pero recuerdan por momentos los inolvidables romances de su popular libro de juventud. Veamos estos versos de *Lola...*: «Pasaron tres torrerrillos/delgaditos de cintura/con trajes color naranja/y espada de plata antigua.» (*Teatro*, Obras completas, II, Madrid, 1996.)

Ahora que el centenario lorquiano está ayudando a poner en su sitio la importancia que dio Federico a los títeres, sería útil un ensayo despacioso que recorriera las influencias del hombre de retablillo y de muñecos en casi toda su literatura dramática. Aquí, por momentos, Lola parece una gran titiritera que se va cambiando la piel y hasta con hábiles dedos mueve o articula las fugaces trayectorias de los demás personajes.

De la huella cubana en el gran artista andaluz se ha hablado ampliamente. En *Lola...*, la soltera cubana resulta una presencia rápida, pero nítida, con algo de esperpento a lo Valle Inclán. Este personaje-sombra aparece hacia el final del breve juego y resulta interesante y conmovedora la imagen que Federico pone en su voz para definir a Cuba: «Ah, mi país/palmera y ancho río/estrellita y colorín.» Sólo una pincelada, un trazo breve, pero que ratifica la fascinación lorquiana para la luz y los colores de la isla.

Acotar para el dramaturgo fue mucho más que hacer recomendaciones. Berta Martínez lo intuyó con sabiduría al darle carácter de texto poético de envergadura dramática en su clásico montaje de *Bodas de sangre*. En *Lola la comedianta* se esmera en las acotaciones. El teatrista nato que es Lorca no se olvida que aquí es, sobre todo, base de un espectáculo. El virtuosismo en el manejo de la didascalia lo lleva a cerrar la obra con una indicación clara y sólida.

A pesar de sus orígenes musicales y su vocación de servicio a una obra musical, leída hoy en solitario este precioso juguete teatral puede dar pie a un interesante espectáculo. No hace mucho Rubén Darío Salazar nos devolvió las breves cuartillas de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, convertidas en fiel y sólido espectáculo unipersonal. Sería una agradable sorpresa que a Lola, la sutil y poética criatura de las tablas, también le toque su turno en un escenario cubano. ■

L O R C A

tablas

Libreto
No.44



ilustración: ORLANDO SILVIO SILVERA HDEZ

LOLA

la comediante

de **Federico García Lorca**

centenario

PERSONAJES

MARQUES
CALESERO
LOLA
CRIADO

Venta andaluza entre Cádiz y Algeciras. Noche. Son las doce menos veinte y tres. En la escena hay varias personas, una vieja, un campesino. A la izquierda el Marqués de X está escribiendo. En la mesa donde escribe hay un velón de Lucena. Aparece un muchacho de la venta con un farolito y se dirige a la puerta atrancándola. Poco a poco van desapareciendo todos los personajes, menos el Marqués que, abstraído, escribe lentamente.

ESCENA I

MARQUES.

Amigo, vuelvo a Cádiz
al fin tras larga ausencia.
Dejé mi melancolía
en los nublos de Inglaterra.
Mi destierro fue largo,
pero ahora la vieja
Andalucía me ofrece
sus flores abiertas.

Suenan campanillas lejanas que se van acercando hasta que se detienen en la puerta. Fuertes aldabonazos. Sale el chico de la venta malhumorado con el farolito y abre la enorme puerta por la que aparece una calesa amarilla, pintada con enormes flores rosas y hojas verdes, sobre un espléndido fondo azul de noche y tranquilas estrellas.

ESCENA II

Baja de la calesa una Señora sobre la rodilla del Calesero. Entran.

CALESERO. (Al Criado.)

Guarda la calesa
y da un pienso al caballo.
Nos hemos de partir
todavía estrellado.

El Marqués cesa de escribir, retira la silla de la mesa, se frota los ojos y se va levantando lentamente. La Señora, mientras el Calesero habla con el Criado, mira fijamente al embozado joven y observa el fulminante efecto que le ha producido. El Calesero nota estas miradas y sonríe. En este momento entran los dos al patio interior. El Marqués los sigue, pero el Calesero vuelve la cabeza, y el Marqués, avergonzado, coge el velón y se va a su cuarto. La escena queda iluminada por la luna.

ESCENA III

Aparece en escena, corriendo, Lola, y el Calesero detrás, como persiguiéndola.

Recitativo.

LOLA. (En broma.)

No está bien que un calesero
a una gran dama persiga.

CALESERO.

¿Y si esa dama es su esposa?

LOLA. (Cogiéndole la mano.)

¡Oh, la cuestión ya varía!

CALESERO.

¿Cuántos días hace?

LOLA.

Cuatro.

CALESERO.

¡Luna de miel, burla y sonrisa!

LOLA.

¿Cómo te va con tu disfraz?

CALESERO. (Poniéndose serio.)

¡Señora, os sirvo a maravilla!

LOLA. (Riéndose y echándole los brazos al cuello.)

Yo comedianta y tú poeta
vamos tejiendo de burlas y risas
nuestro gracioso viaje de bodas
por esta tierra verde y amarilla.

CALESERO. Yo, calesero que anima el caballo.

LOLA. (Infatuada, cogiéndose las faldas y dando la vuelta como un pavo real.)

Yo, gran señora de categoría.

CALESERO. (En broma, inclinándose.)

¡Con vuestro permiso, pagante marquesa!

LOLA. (Poniéndose estirada y haciéndose aire con un enorme abanico azul.)

¡Decid, ¿qué queréis?

CALESERO.

Una preguntita.

¿Por qué mirabais tanto
al petimetre que escribía?

(Señala la mesa.)

LOLA. (Riéndose.)

Ese joven será esta noche
la víctima
de mi juego de comedianta
seria y fina.
¡Oh, ya verás qué burla
más divertida!

CALESERO.

Temo que sea demasiado.

LOLA.

Me vengaré además. El otro día
dirigiste requiebros en Ronda
a una dama.

CALESERO. (*Riyéndose.*)

¡Mentira!

(*Aparece el Marqués.*)

Vámonos, ya está aquí el petimetre.

LOLA.

Mis miradas son dos cuerdecitas.

(*Se van.*)

ESCENA IV

Viene el Marqués, inquieto, con un libro en la mano y el velón en la otra. No puede dormir porque está intrigadísimo por aquella desconocida dama. Suspira fuertemente y se sienta para leer. Aparece la Comedianta con un candelabro en la mano.

LOLA.

¡Empieza la comedia!

(*Se acerca muy despacito al Marqués.*)

Caballero.

(*Aparte.*)

De pluma y tintero.

MARQUES. (*Dando un respingo.*)

¡Señora!

(*Aparte.*)

(¿Es verdad lo que veo?)

LOLA.

Perdonad. ¿Me dejáis encender el candelero? Esta noche hace mucho viento.

MARQUES. (*Como encantado.*)

¡Oh, señora!

(*Aparte.*)

(¡Oh, ninfa! ¡Oh, cielo!)

LOLA. (*Enciende el candelero.*)

¿Qué lee usted?

(*El Marqués le alargó el libro. Ella lee.*)
Un romance.

MARQUES.

¿Lo cantáis?

LOLA. (*Será y cómica.*)

¡Silencio!

Arbolé arbolé
seco y verdé.

La niña del bello rostro
está cogiendo aceitunas.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

Pasaron cuatro jinetes,
sobre yeguas andaluzas,
vestidos de azul y verde,
con largas capas oscuras.

«Vente a Córdoba, muchacha.»

La niña no los escucha.

Pasaron tres torerillos
delgaditos de cintura,
con trajes color naranja
y espadas de plata antigua.

«Vente a Sevilla, muchacha.»

La niña no los escucha.

La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceitunas,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura.

Arbolé arbolé
seco y verdé.

MARQUES. (*En éxtasis.*)

Muerto quedo de amor.

LOLA.

¡Adiós, caballero,
(de pluma y tintero).

(*Se va.*)

MARQUES.

¡Oh, la niña de rostro bello!

ESCENA V

Entra el Calesero y se dirige hacia la puerta donde se supone está la calesa.

Recitativo.

CALESERO. (*Aparte.*)

Mi mujer se ríe como
una niña de seis años.

MARQUES. Chissssst... Oiga.

CALESERO. (*Aparte.*)

No oigo. ¡No!

(*Sigue andando.*)

MARQUES. Chissssst...

CALESERO. Señor..., ¿deseáis algo?

MARQUES. (*Confidencialmente.*)

¿Quién es esa dama que traes en calesa?

CALESERO. Lo ignoro en absoluto.

MARQUES. ¡Oh, rabia!

CALESERO. No es extraño.

Yo vengo desde Ronda con ella; pero creo
que es una gran señora.

MARQUES. (*Impaciente.*)

¡Entérate!

CALESERO.

a las cinco sin falta.

Nos vamos

MARQUES. (*Nerviosísimo.*)

¡Pregúntale su nombre!

CALESERO. (*Yéndose.*)

Señor, dejadme en paz con cien mil de a caballo.

MARQUES. (*Detrás.*)

Os daré veinte onzas y todos mis cintillos.

CALESERO. (*Recalcando.*)

Nos hemos de marchar todavía estrellado.

(*Se va.*)

ESCENA VI

El Marqués queda desoladísimo. Viene corriendo hacia las candilejas.

MARQUES.

¡Oh, qué amor funesto el mío!
Ni su nombre decir puedo.
¿Rosa? ¿Rita? Tengo miedo
de esta noche singular.

Ya la adoro hasta la muerte.
Por tu culpa, *donna* fría,
cesará la vida mía,
de mi *cuore* al palpar.

¡Ah!

Sí, sí, sí, sí,
no, no, no, no.

De mi *cuore* el palpar.
Ella parte (yo me muero)
a las cinco (no es posible).
Ved mi amor irresistible,
noche, tierra, cielos, mar.
¡Ah!

(*Tira el velón al suelo.*)

Mi amor irresistible,
¡noche, tierra, cielos, mar!

ESCENA VII

Dúo.

Al ruido aparece el Calesero. Trae un velón encendido.

CALESERO.

Melones a cala.

(*El Marqués saca un revólver y el Calesero lo detiene.*)

¡Oh, señorito,
tened más calma!
¿Queréis decirme,
por Dios, qué os pasa?
Vuestros gritos inundan la casa.

MARQUES.

Más todavía
si pudiera gritar, gritaría.
Esa divina
mujer sin alma
parte a las cinco
de la mañana.

(*Muy fuerte.*)

¡Quién pudiera detener el alba!

CALESERO.

¡Es un dolor
derrochéis vuestra voz de tenor!
¡Oh, señorito,
todas las damas
como serpientes
tienen escamas!
¡Recordad la dichosa manzana!

MARQUES.

Vino derecha
a mi pecho la terrible flecha.

CALESERO.

Vea su merced
cómo, por qué
salto y rebrinco
por el airé.
Yo a mujeres jamás adoré.

MARQUES.

Yo, calesero,
a sus pies rendí capa y sombrero.

CALESERO.

Y salga usted,
y salga usted,
que lo quiero ver
brincar y dar saltos,
¡por el airé!,
haciendo burla de esa mujer.

MARQUES.

Toda mi vida
de sus labios está suspendida.

(*Pianísimo y como recordando con desesperación.*)

Esa divina
mujer sin alma
parte a las cinco
de la mañana.
¡Quién pudiera detener el alba!
Vino derecha
a mi pecho la terrible flecha.

ESCENA VIII

BUENAVENTURA

Aparece la Comedianta disfrazada de gitana.

Recitativo.

LOLA. (*Aparte.*)
¿Estaré bien disfrazada?
La primera comedia que
represento de gitana.

(Se acerca al Marqués y le toca en el hombro.)

Levantá eza cabeza,
que yo voy a adiviná
el porqué de esa gran pena.

MARQUES.

Gitana, dejadme en paz.

LOLA.

Yo soy capaz de contaros
las arenillas del mar.

MARQUES.

Infeliz, ¿tú sabes algo?

LOLA.

Su vida entera, *señó*,
con engaño y desengaño.

MARQUES.

Falsa eres cual tu raza.

LOLA.

Venga esa mano, *señó*.

MARQUES.

Toma, deprisa, y te marchas.

LOLA.

Señó, dame una *monea*.

MARQUES. (*Infatuado se la da.*)

¡Ya me lo temía yo!

LOLA. (*Santiguándose.*)

Jesús alabado sea.

Cuatro caminitos tienes
en la *parma* de la mano.
No me quisiera yo *echá*
por ninguno de los cuatro.

La malvarrosa está triste
porque no derrama *oló*;
tú estás triste, pero tienes
de estarlo *muncha* razón.

(El Marqués se inquieta.)

Por tus *cravos* de oro fino,
Jesús de Santa María,

(La Comedianta hace como si sintiera mucho lo que lee.)

jamás ninguna mujer
te dirá esta boca es mía.

(El Marqués se agita.)

Jincaíto de rodillas,
aunque fuera *too de prata*,
las mujeres más *perdí*as
te han de *gorvé* las *espartas*.

MARQUES. (*Gritando.*)

Gitana farsante y necia,
¡vete o te parto esta silla
en mitad de la cabeza!

LOLA.

¿Tengo yo la *curpa*
de que os *juyan* las mujeres?

MARQUES. (*Furioso.*)

Vete presto, hembra impúdica.

LOLA. (*Gritando con las dos manos en la cintura.*)

Mardesío, mardesío,
la tarántula te pique
esa lengua de judío.

(Va a salir rápida y se tropieza en la puerta con el Calesero.)

ESCENA IX

Trio.

CALESERO. (*Guasón.*)

¿Dónde va tan deprisa,
la niña gitana?

LOLA.

El señor me despide
con malas palabras.

CALESERO.

Ese hombre no tiene
ojos en la cara,
o quedó ciego al verte,
morenita tostada.

LOLA.

¡Gente de futraque,
Jesús nos valga!

MARQUES.

Si yo tuviera tres
corazones, tres almas,
estarian ardiendo
en honor de esa dama.
Un solo corazón,
¡ay!, y una sola alma
son demasiado poco
para mis tristes ansias.
A las cinco, a las cinco,
¡Dios mío!, de la mañana.

(Desesperado.)

A las cinco, a las cinco,
¡qué terribles palabras!,
¿dónde caminará
mi señora enigmática?
¡Muerte, ven a llevarme
antes de que ella parta!

CALESERO.

Cuidado, brava hembra,
de no pisar la trampa.

LOLA.

¿Qué es esto, calesero?
Me salva el ser gitana.

CALESERO.

Nunca honró mi calesa
una mujer tan guapa.

LOLA.

Las pobres no podemos
viajar como madamas.

CALESERO.

Estás maravillosa
con esas flores grana.

(Se acerca a cogerla.)

LOLA. (Corriendo.)

Quita allá. ¡Qué vergüenza!

CALESERO.

Espérate.

LOLA. (Deteniéndose.)

A distancia.

CALESERO. (Acercándose rápidamente para cogerla.)

Si este señor te echa,
te vienes a mi casa.

LOLA.

¡Qué atrevimiento.

CALESERO.

Niña.

LOLA.

Idos al cuerno.

(Se encierra y da con la puerta en las narices al Calesero.)

CALESERO.

¡Ingrata!

¡Oh, qué amor tan desolado!

Yo me retiro a un convento.

Ardo a fuego, fuego lento,

por esa mujer sin par.

¡Ah!

Sí, sí, sí, sí.

Fuego lento,

por esa mujer sin par,

sin par,

sin par,

sin par.

MARQUES. (Saltando.)

Esto es mucho cuento, ¡oiga!

¿Por qué os lamentáis tan fuerte,

si antes despreciabais tanto

el amor y las mujeres.

CALESERO. (Fuerte.)

¡Ah!

Sí, sí, sí, sí.

Fuego lento,

por esa mujer sin par,

sin par,

sin par,

por esa mujer sin par.

MARQUES.

Sufre, sufre como yo.

¡El amor es un infierno!

Habla pronto, di, responde:

¿Vas a los toros del Puerto?

CALESERO.

Yo me retiro a un convento.

Ardo a fuego, fuego lento,

por esa mujer sin par,

sin par,

sin par.

(Se va, contestando por señas.)

ESCENA X

El Marqués se mesa los cabellos, se lleva las manos al corazón, mira la hora que es. Como sonámbulo, coge el velón y se dirige a su cuarto; cuando va a salir por una puerta, se tropieza con la Comedianta. El Marqués alza los brazos en cruz.

Recitativo.

MARQUES.

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

LOLA.

Caballero

(de pluma y tintero).

MARQUES.

Madamita

(¡oh ninfa! ¡oh cielo!)

LOLA.

Os vi desde mi cuarto.

Esta noche no duermo

y decidí bajar

a pedir os el bello

romance que os canté

para copiar sus versos.

MARQUES.

Este libro y mi vida,

señora, todo es vuestro.

LOLA.

El romancillo tiene

para mí viejos recuerdos.

Lo canté cuando niña

y me encanta volverlo

a encontrar.

MARQUES.

¡Oh, señora!

(Inclinándose.)

LOLA.

Yo me voy a las cinco.
Antes tendréis en vuestro
poder el libro.

MARQUES.

¿Os vais?

Temprano, según veo.

LOLA.

Voy a Cádiz. ¿Y vos?

MARQUES.

También a Cádiz, si tengo
sitio en la diligencia.

LOLA.

En mi calesa un asiento
está libre. ¿Lo queréis?

(Señalando el libro.)

Favor por favor.

MARQUES. (Loco.)

Sí quiero.

LOLA.

Adiós, pues, hasta las cinco.

(Se va.)

MARQUES.

Señora mía, ¡hasta luego!

ESCENA XI

El Marqués da un salto enorme y empieza a correr por la escena silbando el «Carnaval de Venecia».

MARQUES.

¡Ninfas! ¡Cielos! ¡Nubes! ¡Hadas!
Cantad mi felicidad.
¡Ya me marchó! Ella es mía;
mía, mía, ella será,
será,
será.

(Se va a su cuarto silbando.)

ESCENA XII

Saltando de alegría camina a su cuarto, cuando lo detiene la Señorona solterona cubana.

Tajona.

LOLA.

¡Ay, Dios mío, Dios mío, qué tengo!
El cielo se me cae encima.
Un amante me deja, me deja,
yo tan blanca y tan tímida.

MARQUES.

¡El demonio de vieja,
mil rayos!

LOLA.

Caballero, por Dios, yo os suplico
me ayudéis en estas fatigas.
Un amante me burla, batíos
y jurad matarlo.

MARQUES.

Se me pone la carne de gallina.

LOLA.

Ah, mi país,
palmera y ancho río,
estrellita
y colorín.
Ay, mi país,
papagayo en el bosque.
¡Caballero, ay de mí!

MARQUES.

Me batiré, no hay duda.
Dejadme partir...

LOLA.

Ay, mi país,
palmera y ancho río,
estrellita y colorín.

¡Oh caballero [...], dadme una prenda vuestra que me indique que así lo vais a realizar!

El Marqués puede darle un anillo, y ella le coge la mano y le da las gracias al estilo de su país, cantándole una habanera amorosísima que termina desmayándose en sus brazos.

ESCENA XIII

El Marqués vuelve a su desesperación..., pero el Calesero, que ha estado asomándose durante toda la escena por puertas y ventanas, sale rápidamente y, quitando a la cubana de los brazos del Marqués, deja a éste libre, que se va rápido hacia su cuarto con el alma ligera y lleno de alborozo.

Los dos Amantes se dirigen lentamente hacia una salida, pero en cuanto desaparece el Marqués, ella da una repolaina, se quita la gran peluca y ríe.

ESCENA XIV

El Calesero llama al chico de la posada y le dice:

-Prepara la calesa que nos vamos inmediatamente.

Ella contesta:

-¿Qué es esto? -y ríe.

El dice:

-Se terminó la burla del calesero, basta ya de bromas.

Ella ríe y ríe hasta que al fin exclama:

-¿Pero vas a tener celos de ese currutaco? Verás lo que voy a hacer: le escribiré una carta... Tú vete a vestirme, que esto terminará bien.

El Poeta se va a vestir, mientras ella escribe la carta. Fuera se oyen poner los collares al caballo de la calesa. Vuelve el marido de caballero, y ella se la lee. Ríen los dos y viene el chico. Ellos le dan la carta encargándole que se la entregue al Marqués cuando hayan partido. El Poeta mete prisa a su mujer para que aligere a vestirse, y ella se va.

ESCENA ULTIMA

Sale el Marqués de su cuarto con dos bultos por los que asoman espadines, bastones, etcétera, etcétera.

El Poeta también lleva dos bultos de viaje.

Los dos se miran extrañados.

El Poeta se molesta, pues la cosa se complica.

La gran puerta del fondo se abre, y aparece la calesa sobre un fondo de pre-aurora.

Sale la Comedianta alegre y se extraña un poco de verlos juntos; pero tiene una decisión y, acercándose al Marqués, le presenta:

-Mi marido -y a su vez presenta al Marqués-. ¿Viene usted por fin con nosotros?

-Señora -dice el burlado Marqués casi sin habla-, en la calesa no cabemos los tres.

Se le caen los maletines, y los amantes rápidos y para evitar cualquier cosa, montan en la calesa y se van cantando.

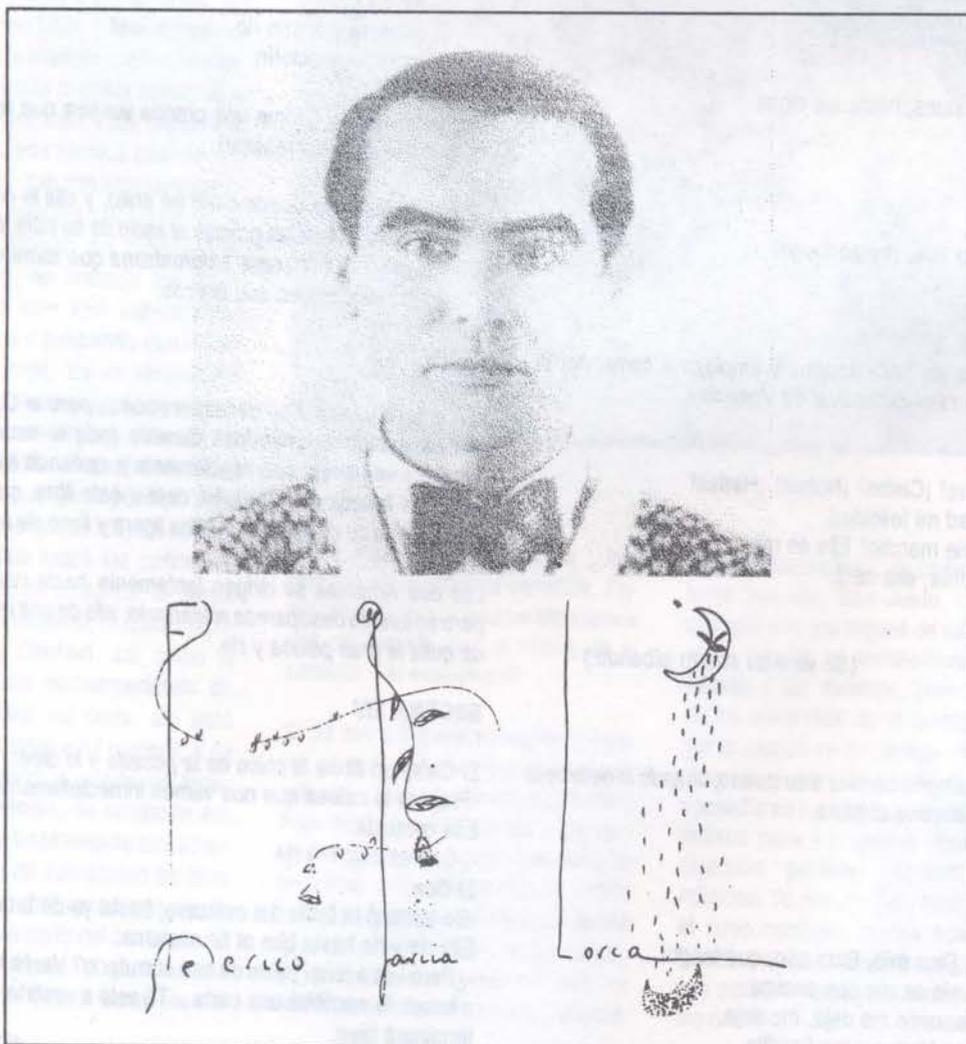
El Marqués avanza como loco hacia la puerta y vuelve mesándose los cabellos. El muchacho de la venta le entrega la carta, y al abrirla salen la moneda y el anillo. La lee en alta voz y se cae desplomado en una silla.

Telón especial

Madrigal.

La orquesta continúa, y aparece ella por un lado para dar las gracias; luego aparece él y por último el Marqués, que cantan el madrigal final.

Telón definitivo



**A propósito
de la XI edición
del Festival
y Concurso
de Teatro
Máscara
de Caoba,
algunas
consideraciones
sobre el teatro
santiaguero**

EVENTOS

DE AYER A HOY... LA MASCARA

Frank Aguilera Borrero

DE AYER...

Al calor del entusiasmo que animaba la creación artística en Santiago de Cuba, hacia mediados de la década de los 80, surgen loables iniciativas consecuentes con el espíritu renovador que comenzaba a perfilarse a través de nuevos discursos. El retorno a la ciudad de algunos pocos egresados del ISA (en las especialidades de música, artes plásticas y teatro), la presencia de un significativo número de jóvenes graduados en nuestras escuelas de enseñanza artística, más la muy estimable madurez creadora de artistas de larga y reconocida trayectoria, facilitó un ambiente fructífero encaminado a congeniar demandas y expectativas con un público de una idiosincrasia ancestral y, por ende, muy permeado por la tradición.

El paulatino florecimiento de la actividad cultural era un indicador del desarrollo que iban adquiriendo las artes en esta región del país, calzado por una reformada estrategia institucional flexible y favorable a la creación. En este contexto, el teatro fue una de las manifestaciones movilizadoras más activas, que encauzó sus pasos hacia otras búsquedas emergentes a fin de desafiar el anquilosamiento de su praxis. Los logros del *teatro de relaciones*, tesoro de las fuentes de la cultura popular tradicional, portador de una dramaturgia propia y moldeador de un actor con particular carisma

comunicativo, entre otros, fueron ganancias preservadas en el nuevo proyecto de diversificación de la escena santiaguera que, finalmente, desembocó con el surgimiento de nueve colectivos, aún vigentes, durante el período 1983-1992, y algunos otros de vida más efímera.

En torno a estos propósitos, varias fueron las ideas que se generaron, cuyas gestiones perseguían procedimientos audaces de relación entre sí y con el público. Entre ellas, el proyecto de mayor alcance fue la Temporada y Concurso de Teatro Máscara de Caoba. Su primera edición en 1987 tan sólo pretendía enaltecer la trayectoria de nuestros más destacados teatristas; con el tiempo el evento fue reformulándose al incluir colectivos, creadores, críticos, especialistas y personalidades invitadas, quienes generalmente pasaban por la ciudad durante un mes de intensa actividad teatral, para luego ceder espacio a un concurso local que intentaba incentivar la creación en un ambiente fraternal.

Larga es la lista de obras y grupos de primera línea, que fundamentalmente a partir del 91 vinieron de todo el país, y en ocasiones de otras partes del mundo para este contacto con el Oriente cubano. Teatro Buscón, Teatro Irrumpe, Teatro Estudio, Proyecto Siglo XXI, Teatro Buendía, Teatro a Cuestas, Mirón Cubano de Matanzas, Estudio Teatral de Santa Clara, Tea-

tro Caribeño, Oscenibó, Teatro El Público, Teatro Escambray, Orto Teatro, Galiano 108, Trotamundo, Teatro Rumbo, Salamanca, Los Cuenteros, Papatote, Teatro Eclipse, Guiñol Nacional, Teatro del Azar (España), Cía. Agustín y Amorós (Francia), entre otros muchos, fueron recibidos con beneplácito por espectadores ávidos de disfrutar de las carteleras nacionales.

Por su parte, los espectáculos santiagueros de este primer decenio denotaron una fecunda vitalidad creativa con saldos cualitativos reveladores. Algunos de ellos lograron un relativo reconocimiento nacional, aún en las difíciles circunstancias de inserción en estos circuitos. **Baroko** (Cabildo Teatral Santiago, 1990), de Rogelio Meneses, y **Los chichiricú de la charca** (Guiñol Santiago, 1991), de Rafael Meléndez-Orlando Barthelemí, obtuvieron premios de puesta en escena en las ediciones del Festival de Camagüey del 90 y 94, respectivamente. También en esta segunda edición, Hugo Laguna compartió el premio de actuación protagónica por **Yepeto** (Calibán Teatro, 1991), y Milagros Guzmán el de actuación secundaria por **Los chichiricú**... Otras obras del período no corrieron igual suerte: **Elogio de la locura** (Teatro Caracol, 1990), de Eliana Ajo, y con la magnífica interpretación de Justo Salas, quedó exento del Festival de Monólogos por no ajustarse las exigencias del montaje a las capacida-

des técnicas del Café Teatro Brecht, entonces único espacio del encuentro.

Titulos elocuentes como **Asamblea de las mujeres** (Cabildo Teatral Santiago, 1989), de Ramiro Herrero; **Repique por Maffa** (Estudio Macubá, 1992), de José Oriol González; **Clitemnestra** (proyecto de obra, 1992), de Marcial Lorenzo Escudero; **Agüe el pavo real y las guineas reinas** (1990), de Rafael Meléndez, y **Bibí** (1990), de Ramón Pardo, ambos del Guiñol Santiago, presuponían voluntad creativa e impaciencia renovadora a partir de resultados que indagaban en las referencias legadas de nuestra cultura popular (los ritos, la oralidad, la música, el gracejo), en la escenificación de temas y contextos más universales de una explícita voluntad poética, y en nuestra historia pasada y de hoy.

Sin embargo, ninguno de ellos tuvo una consecuente atención fuera del entorno santiaguero, algunos, incluso, apenas pudieron presentarse en las provincias limítrofes. La excesiva distancia de la capital-núcleo central de la actividad teatral cubana-, más la inoperante estrategia promocional del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y de su homólogo en la provincia, en relación con el intercambio entre los grupos a los que representan, coadyuvó al aislamiento, la desinformación y la dificultad para confrontarse con experiencias más enriquecedoras de otras zonas del país.

Ante las complejas realidades por las que atravesó la nación, y por consiguiente la cultura y el arte cubanos, se requería de osadía, imaginación y capacidad transgresora. Varios son los ejemplos que dentro de la Isla configuraron una respuesta vital y legítimamente audaz. Mientras, en casa, el teatro se plegaba al conformismo, la autocomplacencia y la banalización artística. Entre otras razones, el empirismo, la indefinición de líneas artísticas, la discontinuidad de los procesos de trabajos, la ausencia de diálogo y la inexistencia de crítica frenaron nuevas posibilidades de desarro-

llo y los creadores no alcanzaron a rebasar su propia obra.

A partir de su séptima edición, la *Máscara...* empezaba a denotar los primeros síntomas de languidecimiento. Se retomó la antigua aspiración de hacer del concurso una competencia regional que abarcara todas las provincias orientales, incluyendo Cama-güey y Ciego de Avila, con el ánimo de facilitar un encuentro fructífero donde pudieran interrelacionarse varios caminos. De algún modo, el concurso ha devenido también un espacio de exposición de la producción teatral oriental que, generalmente, tiene muy poca cobertura en eventos nacionales. Se renunció al formato de temporada por el de festival, que por espacio de diez días integrase a los grupos concursantes con los invitados a la muestra.

No obstante estos esfuerzos, el evento colapsaba ante la desorientación conceptual de los espectáculos, la debilidad estética y el agobio de procedimientos insustanciales que, en líneas generales, signaban al concurso. La drástica conclusión emitida por los participantes en la décima edición (1996) actuó de guillotina para inducirnos a una mirada hacia el interior.

... A HOY

Dos años después, la *Máscara...* asomaba un nuevo rostro ante el espejo. La oncenava edición mantenía en lo fundamental su formato anterior, mas la selección de las obras indicaban cautela y seriedad. A mi juicio, sus principales logros fueron el orden y el respaldo de un público que, si bien no es del todo heterogéneo y amplio, se manifiesta entre los más perspicaces del país.

A la muestra fueron invitados Teatro Mío, con **Delirio habanero**; Teatro en las Nubes, con **Mamá**, y Teatro de los Elementos, con **Malcom X**; tres propuestas distantes en sus búsquedas formales, las cuales cada una en su medida ilustraba otras zonas de la escena cubana actual.

En el concurso, donde participaron quince espectáculos de once colectivos de todas las provincias orientales hasta Camagüey, era ostensible una mesurada recuperación en algunos grupos. Saltaron a la vista trabajos que prefiguraban la comprensión del colectivo como célula de la invención escénica, caminos hacia preceptos artísticos coherentes cuyos resultados vislumbraron cuidado en la concepción de las puestas en escenas y en su calidad interpretativa.

Dentro de este conjunto merecen atención trabajos como **Obatalá y Oú**, de Fátima Patterson, y **La serpiente emplumada**, de Manuel Angel Vázquez, uno y otro con Estudio Macubá. En ambos casos el grupo ladea la retórica de sus anteriores espectáculos, propensos a concepciones parateatrales de la puesta en escena, para avizorar un lenguaje novedoso bien avenido al estilo de la narración oral. Se aprecia en ellos mayor complejización de los códigos teatrales a favor de la espectacularidad, una labor de indagación en la plasticidad del gesto y de las danzas en correlación a fábulas, patakines y leyendas extraídas de la tradición oral afro-cubana y caribeña, y la elaboración artística de cantos y músicas de origen folklórico, que en conjunto se integran a una estructura narrativa uniforme.

N'ganga, de Rogelio Meneses con su grupo Laboratorio Palenque, pudiera ser un momento de maduración en el curso de un proceso de trabajo que explora los resortes de la energía a través de la improvisación y la experiencia ritual; desde esta óptica se apropia de una franca dimensión de la historia que rememora la realidad marcada por su carácter sincrético y transcultural. En tanto ejercicio, este espectáculo es aún perfectible.

Calibán Teatro es quizá uno de los colectivos con mejores saldos en su desenvolvimiento artístico. **Torso mar del Caribe**, **Eróstrato** y **Diatriba de amor contra un hombre sentado** representan tres propuestas lineales que se nutren de un lenguaje preocupado



• *Diatriba de amor...* Grupo Calibán Teatro.

por búsquedas formales a instancias del discurso textual poéticamente teatralizable.

En *Terzo mar...*, de Jorge Jardines, el tema de la insularidad alienta el espíritu de cubanía que expresa el texto de Marcial L. Escudero -un puntual enrame de intertextualidades, inspirado en algunos de nuestros principales autores de diversas épocas-, cuya naturaleza lírica favorece el clima poético y un enlace de genuina reafirmación nacional, a la cual los personajes parecen enraizados con sus nostalgias.

El mismo autor en su versión de *Eróstrato* resemaniza el mito, en alegoría a lacerantes aversiones de la conducta humana. Una vez más, Escudero acude a la estructura monodramática con un montaje cuyo tratamiento exigió del actor una plena interiorización de la metáfora conceptualizada

que manobra en la profusión de los signos que el espectáculo condensa.

Diatriba de amor... se estrenó gracias a la gentil colaboración del Teatro Buscón. La puesta del prestigioso actor José Antonio Rodríguez versiona el texto homónimo de Gabriel García Márquez, y a partir del rastreo en las posibilidades histriónicas de la actriz, dinamiza la desalentada historia de amor e infortunios de su protagonista. Al exasperante drama existencial de la obra, se yuxtapone un tono paródico de prodigioso humor confirmable en la vitalidad del espectáculo, cuya atmósfera por momentos sugiere el aliento «del musical» atrapado en la magia garciamarquiana y comprendida en su teatralidad toda.

En este mismo orden, otro trabajo estimulante fue *La rosa de María Fonseca*, de Fernando Muñoz con su equipo del Colectivo Teatral Granma. La propuesta del joven director

apunta hacia nuevos cauces en la trayectoria del grupo que, fundamentalmente, ha amparado su línea artística en una marcada atención paródica de la realidad. En tal sentido, el texto de Ricardo Muñoz aporta otra visión del discurso teatral, a favor de una estética comprometida con el desafío actoral en virtud de su condición poética y dramática, de lo cual es consciente la puesta en escena y devela su principal mérito.

Del teatro para niños -cuya fertilidad cristaliza en diferentes puntos del país- se presentaron varias piezas, algunas de ellas merecedoras de reseñar. *Ikú y Eleggua*, de Mario Guerrero con el Guiñol de Camagüey, acredita la consagración de su autor, René Fernández Santana, y el deseo del grupo de conservar la práctica titiritería. El espectáculo cautiva por su armonioso ingenio, al confluir todos los códigos escénicos en una realización que demuestra do-

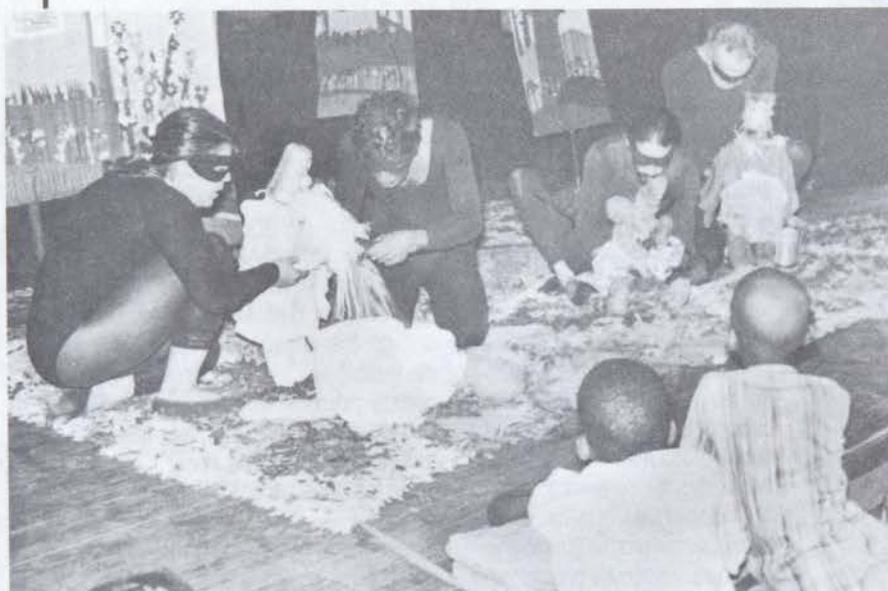
minio de sus principios técnicos, y donde el recreo de las situaciones apropia rasgos de nuestra idiosincrasia, heredada de la cultura popular tradicional.

El Guiñol Guantánamo presentó *La calle de los fantasmas*, bajo la dirección artística de Maribel López. Deudor de los cánones convencionales del retablo y el títere de cachiporra, la puesta motiva el interés de los niños con un juego teatral ágil, que testifica a la simpática obra de Javier Villafañe entre las clásicas del género.

Si es cierto que estos montajes no registran resultados definitivos que permitan hablar de una literal orientación hacia caminos estéticos precisos, al menos, virtualmente, entreven una reacción coherente frente a la inercia. Su alcance supone indicios de restablecimiento para nuestra escena, en particular en Santiago de Cuba. Se localizan aciertos estilísticos que pesquisan un lenguaje propio, se afianza el trabajo con el actor como eje de la dirección escénica y principal emisorio del espectáculo -vale recordar interpretaciones de tan-gencial vocación creativa como las de Nora Hamze (*Diatriba de amor...*), Sunilda Fabelo y Luis Montes de Oca (*Ikú y Eleggua*), Vladimir Fernández Escudero (*Eróstrato*), Yudetsy de la Torre (*La rosa de María Fonseca*), Liliam Cala y José Manuel Labrada (*La muñeca de trapo*, Guiñol Santiago) y Sergio Acosta (*Terzo mar...*); en algunos casos hay conciencia sobre la jerarquización del diseño y la factura en su integralidad; de lo que se trata es de una actitud hacia el cambio y la invención.

CODA

Aún cuando en otras provincias existen eventos con formatos y finalidades más o menos similares, Máscara de Caoba tiene la virtud de haber tendido un puente sistemático sobre el panorama teatral cubano, observado en sus dos embocaduras: la oriental y la occidental, que no necesariamente se contraponen, pero sí responden a pers-



• La muñeca de trapo. Guiñol Santiago.

pectivas, condicionantes y experiencias distintas que, lamentablemente, no han confluído en un diálogo real. Los grupos de la mitad occidental del país -incluyendo La Habana, e independientemente de resultados cualitativos particulares- se han articulado en una dinámica de acciones de superación, promoción e intercambio, que contempla espacios de proyección nacional e internacional, donde regularmente priman tendencias y modas -algunas exhiben ejemplos encomiables-, seguidas con atención por críticos y funcionarios. Nuestros colectivos quedan reducidos a una eventual o mínima representación en estos circuitos regulados por criterios centristas, que a la larga limitan una evaluación cabal de la realidad escénica a todo lo largo y ancho de Cuba.

De manera que al disponer del margen que la Máscara... ofrece, se extiende la presencia de este otro «teatro del interior» a un escenario propio, legítimamente defendido por sus depositarios como un sitio de valoración y retribución a su quehacer. Ahora bien, me asaltan algunas interrogantes para las cuales no hallo aún respuestas definitivas. ¿Para qué insistir en un concurso que no siempre está avalado por obras que connoten mutaciones cualitativas?, ¿acaso es posible enjuiciar objetivamente un espectáculo desde la efímera eventualidad de una repre-

sentación y no en sus resultados consecutivos?, ¿hasta qué punto han sido nocivos o no algunos dictámenes de jurados que han sobreestimado o, en su defecto, rehusado radicalmente montajes que esbozan, en uno y otro caso, terrenos considerables, cuando a la postre pueden incidir deformadoramente en un contexto todavía en ciernes?

Pienso que el teatro debe estimularse en consecuencia a resultados globales de una práctica artística que se nutre de la comprobación con el público y con otros estilos de creación. El Premio de la Crítica es un modelo inteligente de reconocimiento -a pesar de que su juicio está condicionado por la posibilidad de sus miembros de acceder a las más significativas producciones estrenadas en las diferentes provincias del país-; pudiera ser una fórmula efectiva a estudiar, o una alternativa de inserción en el horizonte nacional. En tal sentido quedaría de parte de los teatrístas y organizadores una reconsideración sobre estas conveniencias para el diseño del evento que nos ocupa. Por lo pronto, el teatro santiaguero deberá continuar su caudal de motivaciones y reconquistar, desde la diversidad, el lugar que hizo de él una referencia obligada en el país. Entonces, sus nobles máscaras, que a diario ejercitan su paso ante el espectador, perdurarán tenazmente en el preciado recuerdo de las caobas. ■

DANZAR

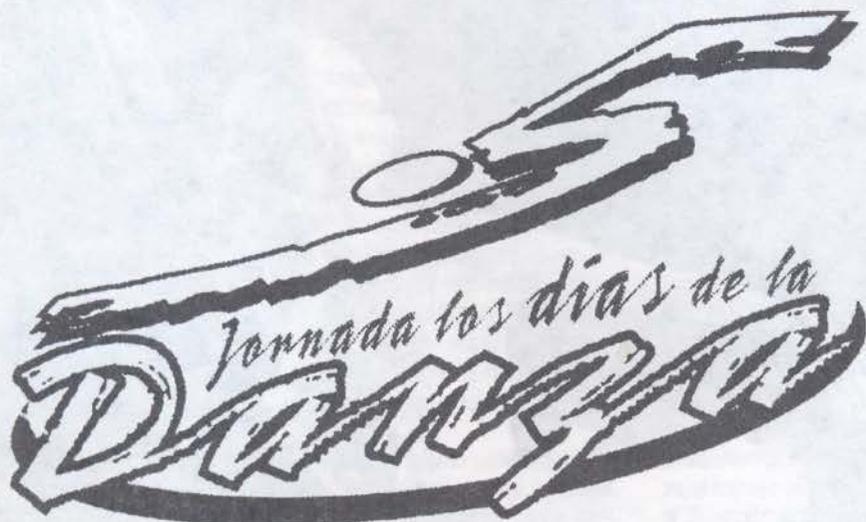
**La quinta edición
LOS DIAS
DE LA DANZA
se celebró
entre el 21 de abril
y el 3 de mayo
del presente año.
Se instituyó
el Premio Nacional
de Danza, que le fue
conferido a la *prima
ballerina absoluta
Alicia Alonso,
principal fundadora
del Ballet Nacional
de Cuba***

Otra vez abril se vistió con los colores de la Danza en nuestro país. Instituida desde 1994, la jornada Los Días de la Danza reconoce la pujanza de uno de los creadores más pródigos e importantes del siglo XVIII con respecto a la Danza, el Ballet y la Pantomima: Jean George Noverre; y ese ir a la memoria se ha convertido en motivo de fiesta y encuentros entre los creadores y amigos de esta manifestación.

La quinta edición, celebrada entre el 21 de abril y el 3 de mayo, tuvo una responsabilidad mayor, histórica si se quiere, manifiesta en la instauración en Cuba del Premio Nacional de la Danza y los ya acostumbrados homenajes, en este caso a colectivos que arribaron a diez años de sostenido bregar por nuestros escenarios. Si las pasadas ediciones sirvieron para institucionalizar y trazar derroteros, la presente conectó distintas aspiraciones que de una u otra manera habían estado latentes entre los organizadores.

DESDE LA MEMORIA

Los Días de la Danza en Cuba



Este año, el Ballet Nacional de Cuba arriba a su 50 aniversario, y quién mejor para recibir el recién instaurado Premio Nacional de Danza que la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, a la que se le otorgó el 29 de abril en el programa Concierto por el Día Internacional de la Danza; también se le dio lectura al mensaje enviado por el otrora bailarín japonés Kasuo Hono -de 92 años, y uno de los creadores de la danza butho-, que fuera leído por el maestro Ramiro Guerra, presidente del Comité Cubano de la Danza. Josefina Méndez daba lectura a otro mensaje dirigido por Alicia Alonso a los bailarines, en ese día.

Dentro de los homenajes estuvieron los dedicados a Danza Abierta, Danza Espiral y el Ballet Español de La Habana, todos con una década de vida, y el destinado al bailarín español Antonio Canales, en su primera visita a Cuba. En ese viaje por la historia no podía faltar la justa recordación a Elena Noriega, destacada bailarina y

coreógrafa mexicana, que tanto entregó a la Danza Moderna Cubana y que falleciera recientemente.

Un tema al que se vuelve una y otra vez es al de la crítica. Dentro de los Días... se efectuó el II Encuentro Internacional de Crítica Danzaria, coauspiciado por el Instituto Internacional de Periodismo José Martí.

Cierto es que la jornada ha logrado aglutinar una serie de elementos en torno a la fecha, y que no ha quedado dentro del marco únicamente nacional; se ha contado con la invitación de algunos colectivos foráneos que han dado júbilo a la programación junto a nuestras agrupaciones. Esta vez le correspondió al Ballet de Londrina, Brasil, e invitadas de México y Australia.

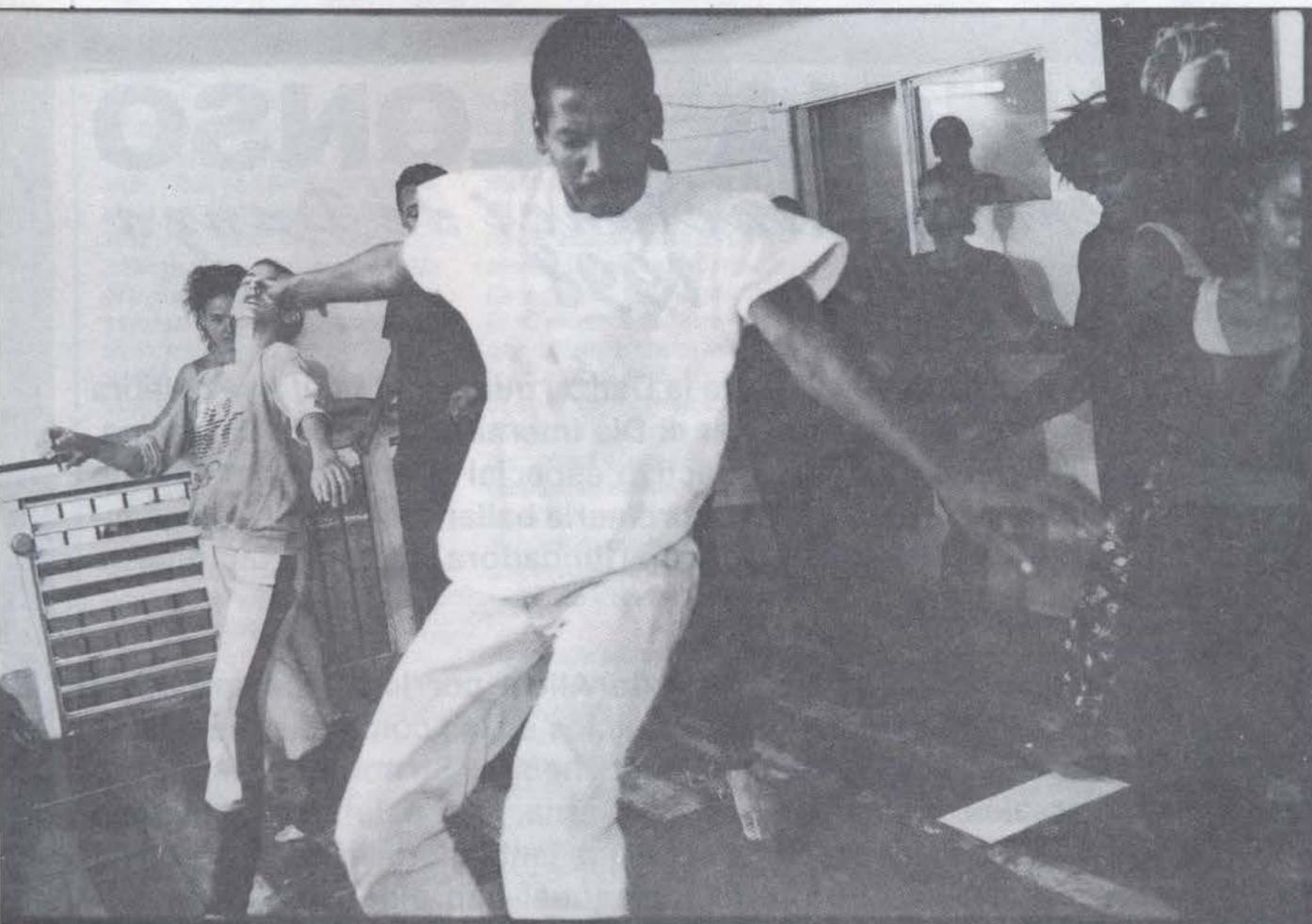
La muestra, como es habitual, fue acogida por el Teatro de la Danza (Mella) y contó con la presencia del Ballet Nacional de Cuba, Conjunto Folclórico Nacional, Danza Combinatoria, Dan-

za Espiral, Compañía de la Danza Narciso Medina, Ballet Español de La Habana, Ballet de Camagüey, Ballet de Londrina (Brasil), Danza Teatro Retazos, Así Somos Infantil.

Estuvieron en noche de conciertos la compañía de danza española Aires, la Escuela Nacional de Danza y la Escuela Nacional de Ballet, Alma Mater, Ballet Liza Alfonso, Ballet de Tropicana, la invitada australiana Diana Dupont, Centro de Prodanza, Alabama, Instituto Superior de Arte, Conjunto Folclórico Cubano JJ, Ballet de la Televisión Cubana, Cuerpo Armónico, Raíces Profundas y la invitada mexicana Fabiola García.

Los Días de la Danza hicieron realidad el hecho de que una manifestación artística necesita mirar su memoria, destacar valores que no deben ser olvidados y conceder el justo reconocimiento a quienes con su empeño nutren la escena. ■





LA BUSQUEDA DE UNA VANGUARDIA PERSONAL

Inés María Martiatu Terry

entrevista a
Narciso Medina

El nombre de Narciso Medina ha estado presente en el movimiento de danza contemporánea de nuestro país en los últimos años. Varios importantes premios internacionales y el trabajo sostenido de su Compañía así lo justifican. Sin embargo, se ha indagado poco en cuanto al carácter de su propuesta teórico-artística. La necesidad

de un acercamiento a la personalidad de este creador, la admiración y la curiosidad me hicieron interrogarle sobre las claves de su quehacer en la danza.

La casona de la calle 8, donde radica la Compañía y Academia de la Danza Narciso Medina, nos ofrece uno de

esos ámbitos inesperados y asombrosos que caracterizan a esta ciudad de La Habana. Nos encontramos en el portal de una vieja casa de El Vedado y debemos penetrar por un pasillo lateral que nos da acceso a un solar¹ y a la sorpresa de construcciones abiga-

¹ Vivienda colectiva, cuartería.

ALICIA ALONSO

*Premio Nacional de Danza
1998*

La jornada Los Días de la Danza, que anualmente se celebra en Cuba para festejar el Día Internacional de la disciplina, tuvo ahora como atractivo especial la entrega del Premio Nacional de Danza a la extraordinaria bailarina, maestra de generaciones, Alicia Alonso, principal fundadora del Ballet Nacional de Cuba.

Grande ha sido el recorrido de Alicia por los escenarios del mundo, desde sus tempranos inicios en las comedias musicales de Broadway o el American Ballet Theatre. Su nombre y fama son universales y su permanencia eterna. Las palabras siguientes caracterizan su devoción al arte que tanta gloria le han dado: «Mi carrera artística y mi órbita personal han sido luego largas e intensas en sucesos y emociones. Y continúan su curso, manteniendo para mí la fuerza estimulante que hace más de medio siglo animó a aquella niña que improvisaba sus danzas y atesoraba sus primeras zapatillas de punta.»

El premio fue entregado por Abel Prieto, Ministro de Cultura, y Enrique Núñez Rodríguez, Vicepresidente de la UNEAC, y consistió en un diploma realizado por el artista Ernesto García Peña y la correspondiente suma metálica.

José Matías Maragoto, Presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, leyó el acta que hacía constancia de la entrega del galardón a la bailarina, propuesto por treinta instituciones culturales.

rradas y sin orden que se agregan al pasillo. Los vecinos han construido cocinas y baños adicionales para convertir sencillos cuartos en apartamentos emergentes. Han improvisado a veces entresuelos para duplicar el espacio de una habitación y crear una nueva encima. A esto se le llama en La Habana *barbacoa*.²

En una de esas habitaciones duplicadas y acondicionadas en que el ingenio logra un espacio mejor para el hábitat, los miembros de la Compañía de Narciso han concebido también un espacio mejor para la danza. Una *barbacoa* reforzada por grandes vigas y con una puerta de trampa que da acceso al tabloncillo: allí se imparten clases, se entrena y se ensayan las nuevas coreografías. Allí me encontré con el bailarín, el coreógrafo, pero también con el incansable conversador que tiene ideas muy claras sobre la danza y la vida y que no vacila en expresarlas con vehemencia.

¿Qué es para ti la danza?

Mi encuentro con la danza fue casual, casi accidental. No tenía experiencia anterior en cuanto a preparación, conocimiento de alguna técnica del movimiento. No había estudiado ballet clásico, gimnasia o alguna otra disciplina. Me costó mucho trabajo entrar en la escuela, no querían aceptarme. Pero a partir de que recibí la primera clase, el primer entrenamiento, me di cuenta de que la danza era un camino muy importante para mi realización artística y personal.

Ahí yo veía el gasto de energía y la creatividad suficiente que expresaba un poco lo que yo sentía de niño cuando leía o escribía algunos textos. Tenía entonces mucha energía. Era muy maldito, y pienso que si ese vigor no hubiese sido encauzado por medio de la danza, hoy no se sabe qué sería yo. En la danza encontré esa combinación del trabajo intelectual con el físico.

² Voz indocubana referida a una vivienda indígena, similar.

¿Cómo comienza tu carrera profesional?

En 1981, después de seis años de estudio en la Escuela Nacional de Danza, ingresé en Danza Contemporánea de Cuba. Durante los cinco primeros años nada más que me dediqué a bailar. Como bailarín solista interpreté muchas de las obras fundamentales del repertorio de la Compañía: **Súlkary** y **Tributo**, con el maestro Eduardo Rivero; **Mandela**, un solo que me montó el propio Rivero; el Valentín de la obra **Fausto**, de Víctor Cuéllar, y en **El poeta**, de este mismo coreógrafo, interpreté la Luna. Es decir, ya como profesional tuve una segunda formación al lado de estos maestros coreógrafos con los que complementé lo que ya había aprendido en la escuela. Sin embargo, en esos años no monté ninguna coreografía. Yo había creado siete, y con seis de éstas había obtenido premios nacionales en mi época de estudios. Pero al principio, cuando entré en la Compañía, ya había muchos coreógrafos y no encontré de momento el espacio para la creación. Mi primera obra es **Metamorfosis**, de 1986. Precisamente parece que fue un cúmulo de tiempo, de experiencia, de necesidad de crear, y finalmente surgió una obra clave que me signó un comienzo ya dentro de la coreografía. Marcó para mí un estilo y un concepto filosófico en cuanto al movimiento y a las ideas coreográficas. Allí en DCC produje otras obras: **Un grano de oro**, que fue premio UNEAC en 1994, **Caverna mágica**, Medalla de Oro en el Festival Nacional de Jóvenes Creadores de la Asociación Hermanos Saíz, **Génesis para un carnaval** y **Ante el espejo**.

Tu formación ha sido dentro de la danza moderna. ¿Cómo evolucionaste hacia la contemporánea?

Estoy preparando un libro en el que explico mi posición en ese sentido. Hay un momento donde describo «lo transitorio como la búsqueda de una vanguardia personal». Eso significa que realmente me defino; no tengo la intención de situarme en ninguna co-

riente, ni en la moderna, ni en la contemporánea. Lo que estoy haciendo, yo mismo sería incapaz de situarlo dentro de una corriente o tendencia creativa.

Entonces, ¿qué es, a tu juicio, lo que define tu trabajo?

Yo creo que es lo intemporal. Que ése sea el punto de partida para cada creación: la búsqueda constante, la inconformidad, no quedarse en la inercia, en lo que uno ha hecho hasta el momento. Busco una obra de arte que pueda ponerse en cualquier tiempo, como la misma **Metamorfosis**, que la monté hace once años en DCC. Cuando la danza moderna era lo fuerte, la monté no sé en qué estilo, y sin embargo ahora, once años después, acaba de ganar tres premios importantes en Japón. Ese es el sentido intemporal de mi obra: no seguir un estilo, no tratar de ponerme a la moda con las cosas que se están haciendo. Como creador no voy a la búsqueda de un estilo donde situar mi obra; al contrario, mi ambición es que sea yo quien cree una expresión, una manera, una forma, y que sean los otros los que quieran insertarse en mi manera de hacer, de crear, de bailar, y en mis conceptos del movimiento. Es un poco ese sentido de la vanguardia personal que te digo. Porque existe la vanguardia como corriente artística. Estamos a las puertas de un nuevo siglo que va a ser más el tiempo de una búsqueda hacia una vanguardia personal que el de una colectiva, de corrientes.

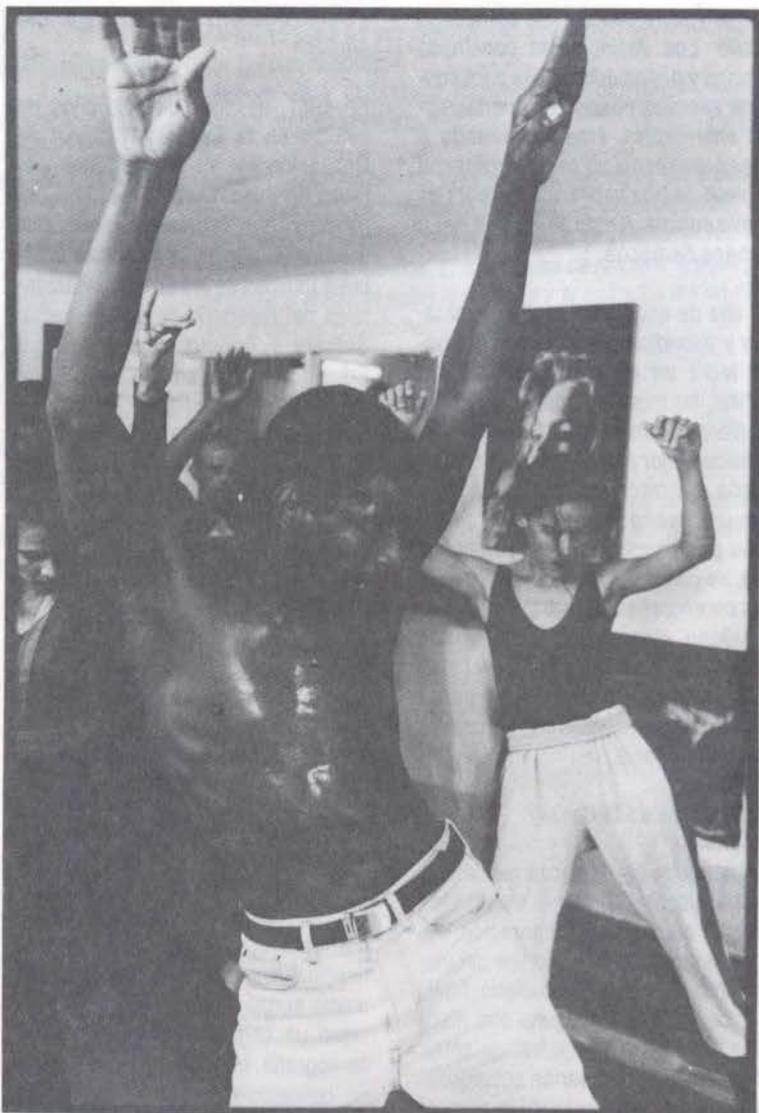
¿Qué cosa es Gestos Transitorios?

En un principio, Gestos Transitorios fue el primer nombre que tuvo mi Compañía. Después me di cuenta de que ese nombre expresaba el concepto filosófico mío, y entonces quise ponerlo dentro, resguardarlo. Lo sustituí por Compañía Narciso Medina porque he sido yo un poco el que he agrupado y organizado todo mi proyecto. Pero

Gestos Transitorios no ha desaparecido, aunque sí como nombre oficial.

¿Pero también es una técnica?

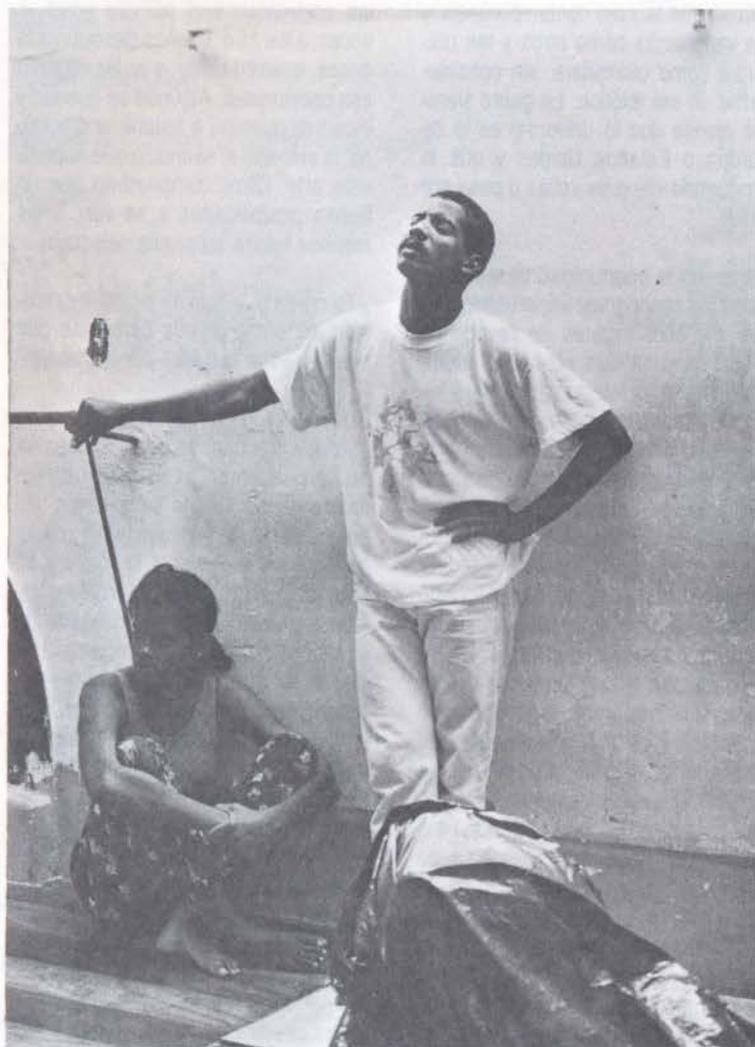
Sí, es nuestra técnica de entrenamiento, la manera en que nosotros formamos a los bailarines dentro de nuestra academia. Yo parto de un principio muy oriental, al cual me he acercado por pura intuición, por pura coincidencia. Es un trabajo con la energía como centro motor y de proyección de todo el movimiento. Esta energía se desarrolla a partir de un trabajo consciente de la respiración. Ese concepto de energía es muy fuerte en la danza oriental, en el Butoh; yo lo asimilé y lo apliqué, por ejemplo, en **Metamorfosis**. Cuando estuve en Japón, allí pensaban que era Butoh lo que yo estaba haciendo. Yo vine a ver el Butoh por primera vez en 1991, y **Metamorfosis** es de 1986; ni siquiera sabía que existía esa tendencia creativa dentro de la danza. Sin embargo, ellos creían que utilizábamos esa técnica cuando nos veían con los cuerpos semidesnudos, las cabezas rapadas y el sentido de la energía, no tirando los movimientos hacia afuera, no botando los movimientos, no con esa explosividad descontrolada o buscando ese virtuosismo del cuerpo. Es un virtuosismo dado precisamente a partir de la contención de esa energía y tratando de proyectarla hacia los puntos esenciales del escenario y del público. Pero creo que no me quedo ahí. En mi obra están implícitos todos los conceptos de vanguardia de la danza: la danza teatro, el minimalismo, el Butoh japonés, el Body Contact, así como la danza moderna norteamericana de Martha Graham; es decir, ahí está implícito todo, pero a mi manera, a mi forma. He tenido la suerte de tener muchos profesores, de compartir experiencias con bailarines de otras partes. He hecho mi asimilación de todo esto y pienso haber creado mi propia forma de decir a partir del concepto de lo transitorio, donde el gesto de lo cubano es parte de ese concepto.



En tu trabajo con la energía, ¿has utilizado alguna técnica conocida, Tai-chí, Yoga o quizás las investigaciones que se realizan con el trance de la santería o el espiritismo?

Yo sé que todas esas disciplinas existen, pero he llegado ahí por pura coincidencia. Después he leído sobre ellas. Pero están en el ambiente, coinciden en muchas culturas; con relación a lo espiritual, a la santería cubana y todo eso. Creo que está dentro de mí desde mi propio nacimiento, en mi formación, en el ambiente en que me crié, mi familia, toda la gente que me rodeaba.

Soy de Guantánamo, de un barrio bastante humilde, San Justo, cuna del changüí y de los toques de santo. Ese venía siendo el entretenimiento del sábado y del domingo, pero también de los otros días de la semana. Allá, por lo menos en mi tiempo, no era el cine, ni el parque infantil. Lo usual consistía en ir a esos lugares donde se bailaba para los santos. Esa era la diversión profana mezclada con lo religioso. Yo era un niño y esto lo captó el subconsciente. Sentía esa espiritualidad, el misticismo, la magia. Todo eso está presente en el trabajo con el movimiento.



Voy hacia una atmósfera casi religiosa que busca la esencia del hombre. Forma parte de mi ser, no lo estudié en ninguna lugar. Me brota porque está en mi sangre. Aunque vengan nuevas tendencias, nuevas formas de hacer la danza contemporánea del próximo siglo, yo no puedo separarme de esas raíces. Trato de buscarles una manera estética, artística, filosófica, creativa, teatral, para que el público pueda recibirlas.

Y en cuanto al aspecto coreográfico, ¿qué es lo transitorio?

Lo transitorio incluye también retomar incluso algunas cosas, como quizás

un poco el sentido ese de lo que fue lo cubano dentro de la danza moderna, la utilización de la música popular y tradicional cubana como hecho danzario, escénico, con una creación, una elaboración artística. Y dentro de lo transitorio me propongo volver a crear sobre algo que ya puede parecer que está gastado y yo pienso que no. Se le puede dar una nueva connotación escénica, un nuevo espíritu expresivo. Es el caso de **Génesis para un carnaval**, una obra donde la cubanía es la clave de todo el concepto y la dramaturgia del ballet, y los personajes que están presentes son como extraídos de aquella época.

En el arte actual, posmoderno, está el hecho de buscar atrás para llevar hacia delante. Y nosotros no tenemos nada atrás que no sea lo popular y lo folclórico como hecho danzario. Ya fue trabajado de otra manera en Danza Nacional de Cuba en las obras de Ramiro Guerra, Eduardo Rivero, Víctor Cuéllar. Pero bueno, cuando yo lo asimilo ahora lo hago en forma diferente, buscando la teatralización de lo popular más que la representación tal y como es, y creando la atmósfera que me puedan dar un danzón o la trova tradicional o el *feeling* y que me sitúa en un espacio muy específico: en una esquina, quizás en un bar, en una relación. Es más bien captar ese espíritu en el espacio en que se desarrollaba esa música y volver de nuevo, retomarlo reflejando planteamientos y preocupaciones actuales, de este momento.

Este trabajo tuyo implica también una ética. ¿Está conectado con alguna técnica de autorrealización? ¿Incide en la espiritualidad, en la forma de ver la vida?

Claro. Yo como creador, como profesor y orientador de mis propios bailarines, pienso que el concepto de lo transitorio no es sólo para la danza, sino que es un principio de realización humana. Tenemos una necesidad como seres humanos de llegar al final de ese camino transitorio que es la propia vida, desde que uno nace hasta la muerte. Es un camino de formación, de desarrollo. Al final, debemos haber realizado lo que quisimos. Para mí están vinculadas ambas cosas en el concepto de lo transitorio, como artista, como creador, pero también como parte de la propia realización humana.

¿Cómo ves el concepto de lo universal en la danza?

El concepto mismo de energía en el aspecto técnico es ya universal, y yo lo utilizo en ese sentido. Hay otros que se sitúan en segmentos muy específicos y por eso a veces les cuesta trabajo hacerse universales, aunque lo crean así. Tú puedes decir: «¡Ah!, esto es

Europeo, esto es norteamericano.» Pero en realidad tienen un concepto muy regional. Precisamente mi experiencia en Japón me situó muy bien en el momento en que yo estaba, en que estoy, lo que puedo hacer y lo que he hecho. Antes no tenía algunas cosas claras con relación a mi creación, pero después pude compartir en Japón con todas las tendencias de la danza, desde la danza-teatro alemana, la danza moderna y contemporánea americana, la danza contemporánea francesa. Te estoy hablando de las tres escuelas fundamentales, las más fuertes que existen en el mundo. A éstas agregó el Butoh japonés. O sea, estaban esas cuatro tendencias dentro de un concurso donde participaban catorce coreógrafos de esos países, con un jurado integrado por catorce personalidades de todas las especialidades de la danza. Sin embargo, premian **Mejor morfosis** por su originalidad, una obra creada hace once años en medio de lo que se supone que son las vanguardias de ahora. Eso me hizo reflexionar mucho sobre los propios conceptos con los que trabaja mi Compañía y sobre lo que estoy haciendo: ver lo universal en Europa o Estados Unidos, y lo regional donde uno vive. Como creador, nunca he tenido esa idea, eso está muy alejado de mi propia manera de pensar y de hacer. Ahí está precisamente el concepto de la vanguardia personal. Necesariamente no tengo que decir que la vanguardia es Pina Bausch; entonces, ¿por qué ella lo sea voy a seguirla? No, yo soy mi propia vanguardia, y a partir de este criterio que sean otros quienes busquen mi vanguardia. Además, creo que el centro del universo puede estar o situarse en cualquier parte del globo terráqueo. De ahí que existan las estaciones. La propia naturaleza no se queda estática. Los días van variando en todas partes. El centro del universo puede estar aquí y mañana allá. Esto es desde el punto de vista del movimiento. En cambio, desde el punto de vista de la mentalidad, está donde uno quiera como ser humano, sin dejarse colonizar por esa idea de que lo universal es lo que viene. No, mi intención como artista es influir en otras partes del mundo. Por eso mi labor como creador y como profesor.

Pienso que soy tan contemporáneo y tan vanguardia como otros y tan universal como cualquiera, sin considerarme un ser exótico. La gente siempre piensa que lo universal es lo de Europa o Estados Unidos y que la vanguardia viene de «allá» o pasa por «allá».

He tenido la oportunidad de estar en todos los continentes impartiendo clases y a esos lugares he llevado mi propia universalidad. Ha habido alumnos japoneses interesados en asimilar mi manera de bailar. En Francia -que siempre ha sido el centro de la cultura europea- he contado con alumnos que ven en mi trabajo una vanguardia. No hay que dejarse colonizar. Aquí vienen de todas partes de Europa, Estados Unidos, Japón, a mi pequeño espacio que se convierte así en un punto importante del universo. En un reducido cuarto con barbacoa dentro de un solar, de pronto tengo alumnos interesados de muchos lugares. De pronto tengo a todos los continentes metidos en una barbacoa en el centro de La Habana. Es decir: ¿Dónde está el centro del universo? ¿Dónde puede estar lo universal? En cualquier parte. Todo está en la manera en que uno mismo aprecie lo que uno vale, lo que puede hacer. Cuando se está detrás de las modas, es cuando se pierde el sentido de lo universal.

Hablemos de tu labor como profesor, de la academia.

La palabra academia es más bien para definir el lugar, no el propósito que yo tengo con la enseñanza. Hay muchas academias; en la mayoría se enseña al bailarín a partir de un entrenamiento y nada más. Yo pretendo crear una escuela con connotaciones filosóficas. Quiero ofrecerles a los alumnos algo más. Todo creador aspira a fundar su propia escuela, y esto es lo que yo he hecho. Uno da a la danza el sentido de la enseñanza y el de la creación coreográfica. Todos mis bailarines son profesores y coreógrafos al mismo tiempo.

En mi escuela trabajo con adultos que ya no se pueden insertar en las escue-

las convencionales por su edad. A veces, a los 16 ó 18 años descubren la danza, quieren bailar, y yo les ofrezco esa oportunidad. Algunos se quedan y están dispuestos a asumir la disciplina, la entrega, el sacrificio que supone este arte. Otros comprueban que no tienen posibilidades y se van. Ellos mismos hacen su propia selección.

¿Tú crees que esto ha tenido repercusión en otros grupos danzarios que puedan estar influidos por tu trabajo?

Realmente creo que los conceptos con que trabajamos en la Compañía no se pueden imitar. Hay que aprenderlos donde mismo se generan. No es que yo ponga un video y diga: «Bueno, me voy a mover a la manera de Narciso.» Hay todo un trabajo de interiorización, de desarrollo de la espiritualidad unido a mi técnica. Hay que venir aquí, escuchar, conversar mucho, tener referencias teóricas, sentir la respiración, esa musicalidad con la que el maestro va transmitiendo el sentido de la respiración, de la penetración, de la suspensión, de la imagen, de la energía compartida. Y todas esas cosas se dan cada día en las clases y a partir de ahí es que se asimilan tales cuestiones.

Me llama la atención el trabajo con los niños desde cinco años. Resulta fácil motivarlos, y a los padres, con el ballet o la danza española. Es interesante que hayan logrado enrolarlos en algo tan alternativo como es esto de los Gestos Transitorios

Es cierto. El ballet y la danza española tienen el atractivo de lo conocido, del tutú, de los vestuarios que gustan. Es más tradicional. Yo creo que el hecho de que los niños y los padres me apoyen es debido al trabajo comunitario que hemos desarrollado en esta casa. Los vecinos han visto y participado de las actividades en la cuadra. Entran y salen y están en el ambiente de esta casa de vecindad. Ven a los miembros de la Compañía como ejemplos de que se puede lograr algo. También ellos se interesan por acudir a las funciones que ofrecemos los Sábados de la Danza, en el Café Cantante

del Teatro Nacional dos veces al mes por las tardes. Es un espacio didáctico que hemos mantenido desde hace cuatro años. Allí participan los miembros de la Compañía, los alumnos de la escuela, de todas las edades, e invitados. Los profesores, e incluso los alumnos, presentan sus propias coreografías. Eso ha sido importante.

Tú estimulas junto a la docencia la creación coreográfica no sólo en los miembros de tu Compañía, sino en los alumnos. Háblame de eso.

Voy a contestarte y a expresar una preocupación mía. Algunos expertos en la danza ven en la Compañía una continuidad de estilo y plantean que los alumnos o los integrantes de la misma se mueven de una manera. Pero precisamente es un objetivo de la escuela crear una manera, una forma de hacer. Claro, cuando cada cual logre llegar a su propia madurez, a sus propias conclusiones, entonces pueden separarse y concebir a partir de ahí una nueva manera. Pero esto es una escuela que tiene su trascendencia en los bailarines, quienes, a su vez, son profesores de la academia, y aquí se logra conjugar una unidad de estilo con diferentes personalidades creadoras. Se preocupan cuando ven la continuidad Narciso-bailarines-academia; sin embargo, no se inquietan cuando ven a un grupo de danza moverse dentro de un mismo estilo europeo, o aquí mismo, que se mueven igual unos y otros a pesar de que son diferentes grupos. De pronto comienzan a moverse todos iguales y nadie dice nada.

Me parece que hay una relación tuya con el resto del movimiento danzario que no es común. Montas coreografías a otros colectivos, impartes talleres y estás presente en todos los eventos, incluso los organizas.

Además de la labor creativa y docente con mi propia Compañía, yo siento la necesidad no sólo de sentar una escuela, sino de convertirme en promotor de otros grupos. Tienen igual necesidad que yo, pero menos orientación, porque no han contado con la experiencia ni los contactos suficientes,

fundamentalmente los grupos de provincias. Me acerco a ellos para orientar en ese sentido. A mí -como estoy consciente de lo que hago y de la valía de mi propio trabajo y de lo que puedo alcanzar- no me preocupa dar espacio a otras personas. En tal sentido, he ido a impartir talleres, he montado **Metamorfosis**. Todo ello ha influido mucho en la captación de esos grupos, y en sus programas.

Lo otro es el Concurso de Danza en Video Premio Diana Alfonso. Tuvimos una buena respuesta. Se presentaron veinticuatro obras de diecisiete coreógrafos, principalmente jóvenes, muchos del interior del país. Los premios incluyen la promoción nacional e internacional por medio de firmas que se dedican a esto en diferentes países, como Estados Unidos y Japón. Se seleccionó un jurado capaz de evaluar, pero también de dar a conocer y promover lo que se está haciendo.

Sé que has terminado un libro. Algunos bailarines escriben, pero, de todos modos, no es común.

Con este libro me he sentado a reflexionar. Yo no me conformo con tener como medio de expresión artística simplemente la danza. He tenido necesidad de expresarme a través de la escritura. Mi libro se titula *De los impulsos diabólicos del creador danzante y sus papeles amarillos*, y está en vías de publicarse. No es precisamente un libro práctico, sino una obra literaria en la que mezclo cuentos, relatos, poesías que escribí principalmente desde 1981 hasta 1986, la época en que no creé coreografías en DCC porque estaban los coreógrafos establecidos y tuve que esperar. La única vía para seguir creando fue la literatura, y escribí. Estos son los «papeles amarillos». Pero aquí también está la danza: hay cuentos que pudieran ser llevados a esta manifestación artística.

También teorizo un poco acerca del movimiento y llego a conclusiones sobre mi propia evolución como artista.

Incluso tengo algo que le llamo «Los signos mágicos del intérprete danzante». Es como un horóscopo, se califican los diferentes tipos de intérpretes de la danza, sus características, su manera de proyección escénica, la relación entre la personalidad y la manera de comportarse artística y socialmente. Es como un juego, un descubrimiento.

La gente se preguntará si soy escritor. Pero yo escribí antes de ser bailarín. Mi primer cuento lo creé a los 10 años, allá en Guantánamo. Me atreví, yo que era un guajirito. Lo metí en un sobre, le puse sello y lo envié a la revista *Pionero*, y me lo publicaron. Se titula «La mariposa traviesa».

Tu Compañía ha recibido premios. ¿Cuáles han sido los más significativos?

Creo que la Mención Especial en el Primer Concurso de Coreógrafos en Lausana, Suiza. Fue importante, sobre todo por el hecho de que participaron doscientas sesenta y cuatro obras de treinta y tres países y el jurado estuvo presidido por el célebre Maurice Béjart. Y claro, los premios de la IX edición del concurso de Danza Creativa en Saitama, Japón: El Grand Prix, el Premio Especial y el Premio que otorga la alcaldía de la ciudad.

¿Hacia dónde va Narciso Medina?

Con 35 años debo cerrar un ciclo, plantearme comenzar todo de nuevo; lo único que ahora sería ya con la experiencia de 35 años, no como cuando empecé la primera vez. Sería mi segundo comienzo, mi segundo nacimiento. Esto es un concepto de vida mía, no sólo como creador, sino en lo personal. Tengo 35 años, y a partir de los 36 comienzo a contar 1, 2, 3. No sé si llegue a los 70. A los 35 llegué a un punto de giro. Debo regresar. ■



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TÍTERES CON EL ABRAZO DE PELUSIN

N. E. M.*

El Taller Internacional
de Títeres
arribó este año
a su 3^{ra} Edición

Instaurado
por el grupo Papalote,
el encuentro despliega
el encanto de muñecos
y marionetas
por la ciudad
de Matanzas

Las siguientes páginas
recogen
una panorámica
del evento
con la presentación
de ponencias
y entrevistas
a personalidades
presentes en la cita

I EN LA CIUDAD DE LOS RÍOS, LOS PUENTES Y LOS TÍTERES

A los maravillados viajeros de paso, bien podría decirseles ya que la Isla ha cedido una de sus ciudades más hermosas como capital cubana de los títeres. Desde que en 1994 René Fernández abriera, con su grupo Papalote, la iniciativa de un Taller Internacional que convocara allí a los titiriteros y especialistas de todo el mundo, la adormecida Matanzas ha podido añadir a sus privilegios el encanto de esta cita, que tal vez merezca, como ningún otro evento teatral del país, ser vívida y no contada, a la manera de esos estados de ánimo que sabemos únicos, memorables e irrepitibles. La persistencia y el buen hacer de sus organizadores han permitido que ahora, en este 1998 donde las estrecheces siguen siendo, para muchos, un obstáculo paralizador, se repita por tercera vez el Taller, que aunando a teatristas de las más diversas generaciones y escuelas, hace del títere un protagonista vivísimo, en cuyo honor se discute, alza y aplaude lo mejor de esos días. Acabo de afirmar que sería mejor vivir esas jornadas intensas y no relatarlas, pero he aquí que me corresponde esbozar una memoria de lo que fueron, y a eso me arriesgo, confiando en que este recuento pueda devolverme algo de lo que en Matanzas añadí a mi diálogo con el personaje fabuloso que el títere es en sí mismo, para bien del Teatro y, claro está, para bien del propio espectador. Vengan, pues, las memorias de esos días de Taller, que ojalá se prolonguen en nuevas y cada vez más lúcidas ediciones.

Dedicado esta vez a la titiritera Xiomara Palacio, figura imprescindible de nuestro medio teatral, el evento, como va siendo tradición, se inauguró en el Día Internacional del Teatro. **La calle de los títeres**, el proyecto sociocultural del grupo Papalote, inundó la noche del 27 de marzo con una invocación a Ochún, tras la presentación de las primeras puestas: **Lo que le pasó a Liborio**, de Teatro de Las Estaciones; **La lechuza y el monte**, de Teatro de la Villa, y **Ochún y el espejo mágico**, del colectivo anfitrión. Fue abierta así la posibilidad infinita del Taller, el sitio único y entrañable que, extendiéndose hasta el 10 de abril, hizo de Matanzas, otra vez, un retablo gigantesco.

II LOS TALLERES DEL PAPALOTE

Tal y como sucedió en las dos ocasiones anteriores, el evento ofreció a sus participantes la posibilidad de recibir clases, en todo sentido magistrales, impartidas por René Fernández (Dirección), Freddy Artiles (Dramaturgia) y Zenén Calero (Diseño). En los breves días que cubrieron estas sesiones fueron revisados los preceptos de cada especialidad, dedicados por primera vez a lograr un objetivo específico: los ejercicios finales presentados como colofón de cada uno de los talleres. Para lograr tal propósito, los alumnos de Dirección y Diseño, divididos en tres equipos, escogieron entre los ejercicios dramáticos aquellos que les interesaba representar. Así, pusieron a prueba sus conocimientos, esbozando en tiempo récord las escenas que, durante la clausura, el público

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES



conoció. Se trata de un método que acelera, sin temor a equivocarnos, la ganancia de esos aprendizajes, conminando a los alumnos a demostrar con agilidad sus capacidades creativas. Idea que movió a su alrededor opiniones bien diversas; el resultado, sin embargo, demostró su validez. Creo será útil mantener esta estructura en las próximas ediciones, si bien es fundamental, para ello, reorganizar la programación. Cinco días apenas alcanzan para definir conceptos, lograr precisión, barrer dudas. Propongo que las sesiones se extiendan a las mañanas del sábado y domingo de la primera semana, en las que se clarifiquen las conclusiones del profesor, siempre necesarias antes de enfrentar la creación de esas escenas. Las horas de ensayos, construcción de muñecos, ajustes con los autores de las pequeñas fábulas, ofrecieron al Taller un espíritu de intensa colaboración entre cubanos, extranjeros, mayores y jóvenes, que, sin duda alguna, podrán recordar todos como parte de lo mejor que les fue ofrecido. La magia final se logró con esos muñecos contruidos a partir de cartón, recortaría, retazos y mucha imaginación, poniendo en evidencia lo ganado y por ganar, lo que requiere aún más estudio, lo que la vida misma ofrecerá, tras el retablo, a quienes se acercan al espectáculo fabuloso que es el títere.

III

LOS HERMANOS DE MAESE TROTAMUNDOS

De no pocas partes del mundo llegaron titiriteros a Matanzas. Argentinos, españoles, peruanos, mexicanos, colombianos, uruguayos, ofrecieron sus espectáculos en la sala Papalote, en la Milanés, en el teatro Sauto y en muchas otras subsedes. Los niños de la ciudad pudieron conocer, así, a personajes inusitados que seguramente ya no olvidarán. Los nombres más altos de la presencia extranjera fueron los levantados por Teatro Arbolé, de España; La Pareja, de Argentina, y el grupo Tinglado, de México. Los españoles nos devolvieron a Pelegrín, un aventurero humildísimo que, a la manera de cierto caballero andante, sale a *desfazer* entuertos, luchando contra dragones y otros demonios en defensa de su amor. Las manos de Iñiqui Juárez alzaron sobre la línea del retablo a los personajes de esta aventura interminable, donde el público llegaba a ser uno con el títere, arrastrado por la gracia, el duende, o como quiera llamársele, de este titiritero de pura cepa, capaz de hacer reír al público más adusto, que tendrá que perdonarle a esa princesa tan veleidosa el que diga tantas palabrotas y mentiras, disculpar a ese dragón que se niega a pronunciar la primera letra de cada palabra, a esa hada que evidentemente nada sabe de matemáticas y, claro está, al mismísimo Pelegrín, que finalmente no es sino una encarnación del alma popular, lleno de transparencia, tan cercano, por lo tanto, a Punch, Cristobita o Guiñol. Al Arbolé también le aplaudimos **El retablillo de don Cristóbal**, **Hamlet**, **Yermo** y otras piezas que ratificaron el prestigio de este grupo, el cual ha llegado a convertirse en un punto de mención imprescindible en el mundo titeril de Hispanoamérica, creador no sólo de espectáculos, sino también de valiosas ediciones, como luego veremos. Con ellos celebramos los quince años de Pelegrín, deseándole nuevas aventuras en todos los escenarios del planeta.

La presencia de Héctor di Mauro, con su grupo La Pareja, nos regaló una clase magistral de animación. Discípulo fidelísimo de Javier Villafañe, dueño de una escuela y una técnica que cristalizan, asimismo, en una ética de potente irradiación, Di Mauro supo acercarse en los días del Taller a todos por igual. Su espectáculo, estructurado en pequeñas escenas, pudo revivir para nosotros el nechizo que, hace tanto ya, el propio Villafañe desató en aquel niño que, con el tiempo, se convertiría en el hombre a quien reconocimos como auténtico preservador de la escuela argentina del títere, sólida, necesaria y enteramente vital. Apetitosos y respeto profundo mereció aquí La Pareja, luego prolongados en la función especial dedicada al público de La Habana -cosa que también hizo Arbolé.

Los mexicanos de Tinglado vinieron a Cuba con un espectáculo que es ya su carta de presentación: **Informe negro**. A través de una insólita parodia del cine de gángster, ofrecen una humorada de excelentes logros, donde cada escena deslumbra por los recursos derrochados por sus manipuladores. Si el títere es desafío, sorpresa, «síntesis y énfasis», **Informe negro** supo demostrarlo a cabalidad, regalándonos una certera muestra de lo que el muñeco, vivo en una dramaturgia que sabe dinamitarlo, nos hablará y señalará convincentemente.

Si bien un espectáculo como **El dragón de las siete cabezas**, presentado por Txotxongillo, de España, conseguía gracias a su intérprete una comunicación llena de ternura y simpatía, demostrando por demás el buen gusto del equipo creador, el resto de la muestra extranjera se movió entre la medianía y lo francamente «invisible». Momentos de sorpresa no faltaron en **El ayudante González**, de los Pantómanos (Argentina) o en **Metamorfosis de un gusano enamorado**, de Titirindeba (Colombia), puestas que hubieran necesitado, sin embargo, un mejor enfoque dramático, basado en la coherencia específica de la historia a contar y no en el mero efecto de espectacularidad que es siempre el muñeco. **El tronco sin vías**, de Teatro Ajonjolí, Argentina, padeció el mismo defecto, aunque en grado muy mayor, alargándose sin remedio y haciendo desear, desde el público, que el atascado vehículo corriera a toda velocidad... hasta el fin de la función. La nota más lamentable fue la ofrecida por **El cazador de sueños** de La Loca Compañía, proveniente de Uruguay; desconcertó, irritó y abrumó hasta lo indecible. Lo más curioso de todo es que este montaje llegaba a la Isla tras haber ganado el premio de su país al mejor



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

espectáculo de teatro para niños! Galardón nada justificado, si tenemos en cuenta la desacertada manipulación, la infeliz conjunción de actores y títeres, los continuos apagones que dividían las «variedades», así como un desempeño interpretativo de escasa credibilidad.

Invitadas especiales a la muestra, las actrices mexicanas del grupo Tablas y Diablas ofrecían, en compensación, una sencilla y contundente historia dirigida por Jean Marie Binoche, que pudo ser vista en la sala Milanés. **Juan Volado**, título de la puesta, demostró que la máscara es un elemento teatral de inusitado poderío, y que el empleo de poquísimos recursos escénicos puede ser, también, un índice de inusual belleza. Con ellas, y la labor de los mejores titiriteros, cerraba el panorama extranjero de esos días, ceñido y cambiante, que el espectador, curioso, agradeció.

IV LOS HIJOS DE PELUSÍN

La muestra cubana, por su parte, brindó en su mayoría obras conocidas, cuyo estreno ha sido reseñado ya en esta y otras revistas del país. Xiomara Palacio, en su condición de figura central, nos devolvió su **Retablito**, y junto al inefable Armando Morales presentó la **Suite concertante para dos titiriteros**. Tal vez esté de más decir que el mero hecho de ver a ambos compartiendo la misma escena era ya un momento tan valioso como para justificar la existencia de talleres como éste. El propio Armando no se anduvo de brazos cruzados, y una vez más dejó ver **La República del caballo muerto**, a la que ha añadido, a manera de coda, **El tiranicida**, escena de magnífico efecto. Luego lo pudimos apreciar en **Floripondito o los títeres son personas**, sobre texto de Nicolás Guillén, acompañado por el joven y talentoso Sahimell Cordero y con música de Héctor Angulo. Morales y Sahimell reaparecieron en **Abdala**, el celebrado espectáculo que rescata la pieza de José Martí, explicitando en él la feliz confluencia generacional que estos dos artistas representan. Quiero, desde aquí, saludar el desempeño de Sahimell en este montaje, donde se hace evidente su constante superación. Y como si esto todavía no bastara, Armando y su discípulo estrenaron **Punch & Judy**, recreación de estos héroes tradicionales a partir de una investigación de Freddy Ariles. Las próximas funciones agilizarán el espectáculo, entregándole, con seguridad, la solidez que ahora ya se apunta. Cordero sorprendió, además, con su **Pelusín frutero** (Premio Güije de la Asociación Hermanos Saiz de Matanzas a la obra que mejor reflejase la idiosincrasia cubana), y **En el infierno**, donde no faltan cachiporrazos, diabluras y diversión.

Se quejaba el maestro Di Mauro de una cierta aceleración en el ritmo de los espectáculos nacionales, que acababa en algunos casos desdibujando la belleza de las puestas. Más allá de la subjetividad de cada criterio, ciertamente era éste un defecto que ojalá haga reflexionar a determinados creadores, que acaso preocupados porque no decaiga el ritmo convierten sus montajes en una ascensión sin pausas hacia un clímax agotador. Otro elemento casi común que muchas obras padecían era el empleo de una dramaturgia excesivamente retórica, prolongada en vano, dispersa en subtramas que alteraban la entrega final. Afortunadamente, en varios de esos mismos espectáculos podía señalarse una adecuada manipulación, buenos desempeños actorales, búsquedas que, de ajustarse con el tiempo, darán nuevos alcances a esas puestas.

Por la calidad de su diseño, por el magnífico empleo de recursos teatrales y por la pretensión misma que mueve al espectáculo, exijo al Teatro de Las Estaciones, que dirige Rubén Darío Salazar, una revisión de la estructura de **El guiñol de los Matamoros**. La pieza, que evidentemente implicó un gran esfuerzo -veintitantos muñecos a manipular!, se descentra dramáticamente, terminando de manera abrupta, lastimando lo que podría ser, y de hecho en buena medida es, una función de valía. Algo semejante pido a **Rocío**, de Teatro Eclipse, donde el talento de la actriz no consigue vencer el obstáculo de una escritura que merecería una poda. Otro asunto fue **El casamiento de doña Rana**, de la Carreta de los Pantoja. La obra evidenció un descuido lamentable en su presentación, la cual, por demás, debió haber ocurrido en un espacio abierto, como corresponde a los propósitos originales del grupo, y no en la sala Papalote. **Sácame del apuro**, de Pálpito, deberá revisar el uso de pausas y transiciones, a partir de la convención del teatro bufo al que rinde homenaje. Tienen a su favor el trabajo actoral ya bien encaminado; no es justo que estos detalles empañen lo que consigue la dirección de Ariel Bouza y Julio César Ramírez. **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas** sigue siendo agradable, sin embargo, podría echarse de menos un ascenso en el trabajo interpretativo, teniendo en cuenta que el montaje tiene ya casi dos años de vida. **Aquí está el circo**, de Hilos Mágicos, bien pudiera recoger algunos de estos consejos, en pos de afirmar lo que en sus funciones fue sólo un titubeo.

Junto a estas ofertas, **Juglares y Meñique**, del Guiñol Pequeño Príncipe, nos recordó que en Bayamo también se hace teatro. Ojalá logre el colectivo aprovechar los elogios para saltar a puestas de mayor novedad escénica. **El extraño caso de la zorra gallina**, del Guiñol Los Cuenteros, demostró que el uso tradicional del retablo no implica aburrimiento. La pieza, levantada sobre una dramaturgia sencillísima, sostenida por tipos populares y manipulada con acierto, divirtió dignamente al auditorio, el cual agradecía las ocurrentes soluciones teatrales y el bien dosificado empleo de la música. **Lo que le pasó a Liborio**, del Teatro de Las Estaciones, y **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, sobre texto de Lorca y del mismo

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES



colectivo, son piezas de una vitalidad única, de memorable virtuosismo, juegos de teatro nítido y total, cuya presencia en esta cita es la razón que me lleva a pedir a sus miembros siempre algo superior. **Ikú y Elegua**, del Guiñol de Camagüey es, sobre todo, un montaje con ansias de conseguida espectacularidad, donde la animación de Zunilda Fabelo resulta loable. **El payaso Romerillo** merecerá siempre una bienvenida, en atención a la calidad de su intérprete. Fueron muchos más los espectáculos participantes de la Isla; ojalá los ya mencionados ofrezcan una idea de la variedad de propuestas presentadas; entre las mismas hubo otros estrenos, pero prefiero referirme sólo cuando se sucedan nuevas funciones de esas puestas y acaben de precisarse los detalles que aún exigen revisión. Por su lado, el Teatro Papalote nos devolvió, además, su divertido **Otra vez Caperucita y el lobo**, escrita y dirigida por René Fernández, quien celebró su nuevo cumpleaños en pleno Taller, rodeado por los suyos, amigos y alumnos, sin duda felicísimo de ver cómo el arte del títere, en esos quince días, era palabra y milagro común a su alrededor, agradeciéndosele. Cumpleaños que no fue el único, pues **Okin, pájaro que no vive en jaula**, la célebre puesta de Fernández que tantos halagos le ha concedido, conmemoró allí su primer decenio, regalándonos el lujo de una función especial.

V

COLOQUIOS, PREMIOS, EXPOSICIONES, DESPEDIDAS...

Mientras se sucedían las funciones y ensayos, en la sede de las Ediciones Matanzas tuvo lugar, del 30 de marzo al 3 de abril, el coloquio Los Títeres ante el Nuevo Milenio, que unificó a cubanos y extranjeros para dialogar sobre tan abierto panorama. A partir de la primera ponencia, «El títere en la frontera de dos siglos», de Freddy Artilles, se dio cauce a opiniones y experiencias que ratificaron la importancia de este arte en vistas a lo que vendrá. Útiles fueron, entre otros, los textos de Rosa Ileana Boudet («Divertimento sobre el teatro de cachiporra»), Héctor di Mauro («Títeres ante el nuevo siglo»), Omar Valiño («Revisitar **Abdala**»), Marilyn Garbey («¿Volverán los títeres al templo?»), Ricardo Vivas («Los títeres en la encrucijada de la identidad») y Esther Suárez («El horizonte espejeante»). En todas esas páginas leídas se vislumbraba la seriedad de una investigación que reclama un espacio seguro al títere, concediéndole la certeza de un futuro en el que no puede ni debe desaparecer. El miércoles 1º estuvo dedicado íntegramente a Javier Villafañe, patriarca humanísimo de los muñecos, a quien rememoraron con intensidad y desenfadada ternura Esteban Villarrocha y Héctor di Mauro, alzando los vasos del vino que, de estar allí, brindaría Javier con gusto, alegrándonos.

Concluido este Coloquio, al que afortunadamente no faltó público, se abrió el día 4 de abril, como homenaje a Federico García Lorca, con una conferencia del propio Héctor di Mauro que enfatizaba la conexión entrañable del poeta con los títeres que tanto amó y para los que escribió sin ningún recato. Al día siguiente se produjo el foro Títeres y Educación, que cedió a Luis Trasanco, Nélide B. Sossio y Martín Iturriz, Jorge Humberto Muñoz y una vez más Héctor di Mauro, la oportunidad de exponer sus experiencias en tan intenso terreno. Mientras, en la ciudad se inauguraban las exposiciones de Jorge Ignacio Pérez «La imagen del títere cubano en los 90, fotografías», «**tablas**, un espacio teórico para los títeres», «Xiomara la titiritera», «Conocer el corazón de los muñecos», que recogía la espléndida labor de Zenén Calero y, entre otras, la que ocupó el vestíbulo de la sala Papalote: «Villafañe titiritero».

Zenén Calero, sin dudas la mano más prodigiosa que hoy por hoy diseña títeres en la Isla, tuvo además el gusto de abrir su galería estudio El Retablo, en la cual podían verse muñecos de Suecia, traídos por la amistad de Eina Hagberg, a quien debemos agradecer este regalo de todos. Se presentaron, también, títulos como el utilísimo *Títeres: historia, teoría y tradición*, de Freddy Artilles, editado primorosamente por Teatro Arbolé; *De Vidushaka a Pelusín, el fuego eterno*, de Armando Morales, por las Ediciones Vigía; y *Okin, diez años*, resumen de lo que, desde su estreno, ha conseguido la celebrada puesta en escena. Otras publicaciones, como *La Mojiganga*, **tablas**, *Barquitos del San Juan*, *La Gaceta de Cuba* y *El Caimán Barbudo*, se añadieron a esta fiesta en las tardes y noches del Taller, cerradas siempre con el Wemilere.

Séparse, además, que en estos días se entregó a Armando Morales y a Albio Paz el Premio Abril; que en la segunda convocatoria del premio Papalote de Dramaturgia ganó **Cyrano y la madre de agua**, de Ulises Rodríguez, y obtuvo reconocimiento Isdel Mori con **Lunarcito y el lunar de la luna**, y que el Ballet Nacional regaló al Taller dos funciones. Séparse, en fin, que no bastó el tiempo en esta ocasión, y que el Papalote subió a la luna sin detenerse un sólo instante. Si considero, ya a modo de conclusión, que el Taller podría reducirse, cuando menos, a doce días, y que la muestra nacional -ya sabemos con cuánto esfuerzo acuden los extranjeros- debiera organizarse en función de los estrenos más recientes y a la calidad en verdad palpable. Séparse, en fin, que Pelusín del Monte nos abrazó a todos, negándose a entender las despedidas. La capital cubana de los títeres ha vuelto, dicen, a su habitual silencio. Los titiriteros han regresado a sus países y casas, el murmullo de los ríos es la última canción. Queda sólo esperar otros dos años, y no perder la fe, sabiendo que en el títere y en cada espectador que por esta fecha lo aplaudió, está viva la llama que, en la próxima cita, iluminará los eternos retablos del día y la noche. ■

*Norge Esninos Mendoza.



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

EL TITERE EN LA FRONTERA

DE DOS SIGLOS

Freddy Artiles

Los finales de siglo siempre son tremendos. No sólo por los desastres económicos, las convulsiones sociales y las crisis políticas, sino también, y sobre todo, porque la debacle finisecular trae aparejada siempre una quiebra ideológica, una angustiada confusión y, como consecuencia, una merma en la balanza de los valores éticos y morales que, de una manera u otra, los hombres han venido acumulando a lo largo de varias décadas.

Sin embargo, cuando amanece al nuevo siglo, suele producirse como una reactivación. El mundo despierta como el enfermo que, después de una noche tormentosa, recupera sus fuerzas para seguir viviendo, deja atrás viejas abominaciones y se prepara para continuar la vida con un nuevo ímpetu. A veces parece que la historia se repite y avanza como en un círculo que vuelve a cerrarse en su punto de partida, pero en realidad el círculo se abre en el espacio y el tiempo para formar una espiral en la que se repiten, quizás, algunos rasgos y características anteriores, ahora en un nivel superior, pues la historia, como el movimiento dramático en el texto teatral, nunca se detiene ni mucho menos retrocede, siempre avanza y asciende. Por eso, hablar del fin de la historia parece, más que un absurdo, una estupidez.

Y llegamos al títere para preguntarnos si, en su humilde condición de objeto inanimado, tiene algo que ver con todo esto. Y desde luego que sí.

Muchas culturas y religiones antiguas explican la creación del hombre como el resultado de un soplo vital sobre una figura inanimada que luego se hace humana; una imagen en la que el muñeco y el hombre aparecen ligados desde su origen, uno como reflejo del otro y ambos destinados a andar por el mundo juntos, porque se necesitan mutuamente. Mística aparte, lo cierto es que el «milagro» de la animación se produce de forma cotidiana cada vez que un titiritero se calza su muñeco y lo presenta vivo a sus espectadores. Por eso, la historia del títere es la historia del hombre; según como le vaya al uno, le irá al otro. Y si bien predecir su futuro común resulta difícil, algo podríamos especular, al estilo de Verne o de Wells, si analizamos comparativamente sus trayectorias en el siglo precedente y en el que ahora termina.

EL CRUCE ANTERIOR

A finales del siglo XIX y ante la frontera que daba paso al XX, ya el títere tenía sus documentos en regla y estaba asentado en todos los registros como un peculiar, pero reconocido, ciudadano del mundo. Desde mucho antes, grandes figuras, como Karagoz, Kasperek y Polichinelle, entre otras, habían alcanzado la celebridad. En Gran Bretaña y los países anglófonos se había consolidado definitivamente la presencia del anárquico Punch, y nacido a principios del siglo, ya se había popularizado en Francia, tras una carrera meteórica, el noble Guignol.

Por otra parte, hacia las postrimerías del siglo, y mucho antes de que el teatro para niños fuera aceptado como una especialidad teatral, el títere, que siempre había tenido un público mayormente adulto, había ido ganando una entusiasta multitud de pequeños espectadores que descubrían su encanto y lo incorporaban desde entonces a su cultura.

Lo anterior, sin embargo, no significaba que el títere transitara a finales del XIX por un período de florecimiento; se había acercado a los niños porque los adultos -en una época de sucesivos «ismos» teatrales, grandes autores, directores geniales y actores eminentes- cada vez prestaban menos atención a la pobre oferta callejera de los titiriteros ambulantes que, con pocos recursos y escasa cultura, y sin autores que escribieran para ellos nuevas obras, sólo encontraban algún público en las zonas marginales ante un grupo ocasional de gente simple al que se sumaba un puñado de chiquillos.

No ha de pensarse por esto que a esa pobreza se reducía el titerismo de entonces, porque su aspecto más fuerte estaba representado por un buen número de compañías itinerantes, generalmente inglesas y norteamericanas, que exhibían de ciudad en ciudad grandes espectáculos de variedades con títeres de hilo o marionetas, con el objetivo esencial -y casi único- de asombrar a la concurrencia con un amplio despliegue de trucos técnicos.

Eran los tiempos del avestruz que aparecía en escena y depositaba un huevo, del que salía otra avestruz y ponía otro huevo, y de éste salía otra ave que hacía lo mismo; del hombre obeso que, ante los ojos de la concurrencia, se dividía como por arte de magia en varios hombrucitos; del esqueleto que bailaba y cuyos huesos se separaban y volvían a unirse al compás de la música. Se trataba de representaciones deslumbrantes que divertían al público y le dejaban sólo la tarea de preguntarse cómo era que lo hacían, pues debajo de aquella espectacularidad pura, conseguida sobre la base de la más alta tecnología de

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES



entonces, no había nada más; ninguna idea, ningún planteamiento social, ninguna propuesta espiritual como las que sí abundaban en el teatro «humano» de la época. Por eso, cuando tal mecanismo se repitió hasta la saciedad, el público, que siempre necesita algo más que puro entretenimiento, terminó por cansarse.

Además, y para empeorar las cosas, una nueva «diversión», el cinematógrafo, se insinuaba como un poderoso competidor a partir del último lustro del siglo. Parecía, en suma, que en el tormentoso final del XIX, signado por la primera guerra imperialista de la historia y por la ebullición social de las grandes masas obreras del mundo, el títere iba a morir.

EL SIGLO XX

No obstante, desde las primeras décadas del nuevo siglo, primero en Europa y luego en América, comenzó a sentirse una renovación llevada adelante por varios artistas titiriteros que, sin desterrar la espectacularidad inherente al teatro de muñecos, fueron capaces de trascenderla para llegar al arte.

En Alemania, Paul Brann e Ivo Puhony llevaron a la escena, con títeres, óperas y piezas clásicas de la dramaturgia universal; en Austria, Richard Teschner, partiendo de la tradición indonesia, creó una original técnica titiritera; en Rusia, los esposos Efímov sentaban las bases de lo que sería la técnica esencial del gran teatro de títeres soviético; en Checoslovaquia, el maestro Josef Skupa creaba las famosas marionetas Sepjbel y Hurvínek. Y en la propia patria de Skupa, el acelerado y creciente desarrollo que alcanzaba ya en el nuevo siglo este arte milenario, se hacía patente al fundarse en Praga, en 1929, la Unión Internacional del Títere (UNIMA), que no sólo fue la primera organización mundial de titiriteros, sino también la primera organización teatral internacional en la historia de la cultura.

Al mismo tiempo, del otro lado del Atlántico el teatro de títeres avanzaba con rapidez. En Estados Unidos, creadores como Tony Sarg y Remo Bufano desarrollaban, por distintas vías y con disímiles objetivos artísticos, la técnica de la marioneta; en México continuaba su cadena de éxitos la compañía de «autómatas» de los Rosete-Aranda y Roberto Lago, consolidando los rasgos de un guiñol nacional; en Argentina, tras la visita del retablillo de García Lorca, un joven veinteañero, Javier Villafaña, se lanzaba, títere en mano, por los caminos del mundo y arrastraba tras él a toda una pléyade de artistas, como Acuña y los Di Mauro, entre otros, que escribirían la frondosa historia del títere argentino; en Cuba, los hermanos Camejo y Pepe Carril combatían la tesis del muñeco teatral como simple entretenimiento infantil y lo situaban como creador y promotor de arte.

No sería exagerado afirmar que ya a mediados del siglo XX el títere había adquirido, a nivel mundial, una presencia más fuerte que en toda su historia anterior. Y pudo ser así por la confluencia de varios factores que incidieron en la cristalización de ese hecho. Esos factores, sin orden de prioridad, pudieran ser los siguientes:

Los niños -que en siglos anteriores habían sido considerados como humanos marginales o simples proyectos del futuro adulto, y la infancia misma como una especie de período de hibernación o de espera antes de alcanzar la adultez- empezaron a ser vistos en el siglo XX como seres humanos en sí mismos, con rasgos y necesidades propios, inherentes a su edad, y, como tales, dignos de una atención especial. Ya tenían su propia literatura, pronto iban a tener su teatro, y los títeres se convirtieron en una buena opción para su consumo estético, hasta el punto de que en muchos países el teatro de muñecos casi se hizo sinónimo del teatro para niños. Este inmenso público, que se renueva constantemente, ha contribuido sin duda a fortalecer la presencia del títere en el siglo XX.

También algunas ciencias, desarrolladas con nuevos objetivos en el mundo contemporáneo, comenzaron a emplear al muñeco como aliado en su práctica, y así comenzó a insertarse en las corrientes de la Pedagogía, la Psicología, la Sociología y hasta en la Medicina, pues se sabe que una función titiritera en la sala de un hospital contribuye a mejorar el estado anímico de los pacientes de cualquier edad. También los muñecos se han empleado a menudo para desarrollar campañas masivas de higiene en la lucha contra epidemias y enfermedades infecciosas de gran alcance.

Por otra parte, el Teatro Central de Muñecos de Moscú, fundado en la Unión Soviética en 1932 y dirigido por el eminente titiritero Serguei Obratzov, se erigió desde sus inicios como ejemplo de la gran compañía que llevaba a escena deslumbrantes espectáculos para públicos de todas las edades y -lo más importante- con una elevada calidad artística. La formación del campo socialista después de concluida la II Guerra Mundial y la colaboración cultural entre las naciones que lo componían, permitió la creación de compañías semejantes en naciones como Checoslovaquia, Polonia, Hungría y Bulgaria, entre otras.

La subvención estatal a estas compañías no sólo hizo posible el sostenimiento de amplios repartos y el suministro de abundantes recursos económicos y materiales para la realización de grandes espectáculos, sino que propició también -por necesidad de las mismas producciones y del sentido educativo, humanístico, cultural y social conferido al teatro de títeres-



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

el desarrollo de una sólida y variada dramaturgia especializada que consolidó un amplio repertorio de calidad. Fue así que estas compañías socialistas, que giraban por todo el mundo, se convirtieron en paradigma del mejor arte titiritero del siglo. En buena medida, sus resultados artísticos estimularon, incluso, a gobiernos e instituciones de otros países no socialistas a propiciar la fundación de algunos conjuntos subvencionados, como el Marionetteatern, en Suecia, y el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín, en Argentina, por sólo citar dos ejemplos.

Otro elemento a tomar muy en cuenta en el panorama titiritero del siglo es el surgimiento y elevado desarrollo de los medios de difusión masiva, especialmente el cine y la televisión. Si bien el cine en sus comienzos, sobre todo tras la aparición de los filmes sonoros, restó un público considerable al teatro de títeres, pronto comenzó a incorporar los muñecos articulados en algunas de sus líneas de producción.

El filme *King-Kong*, de 1933, protagonizado por un muñequito de un pie de alto, agigantado por trucos fotográficos, se convirtió en un clásico del cine. Más tarde el húngaro-norteamericano George Pal, usando la misma técnica del *stop-motion* empleada para el mítico gorila, lanzaba sus *puppatoons*, unos animados que en lugar de estar dibujados se hacían con muñecos. Por su parte, el maestro checo Jiri Trnka elevaba la misma técnica a la categoría de gran arte en sus famosos filmes *El príncipe Bayaya* y *Sueño de una noche de verano*. También se hizo notoria la importante presencia de los muñecos de guante en el filme *Lili*, protagonizado por la actriz Leslie Caron en los años 50, justamente la década en que se popularizaba y expandía la televisión, que desde sus inicios contó con los títeres.

En 1947 surgió en la TV norteamericana, para extenderse a lo largo de diez años, la serie *Kukla, Fran y Ollie*, realizada con títeres de guante por Burr Tillstrom. Al año siguiente, Velma Dawson iniciaba la serie de *Howdy Doody*, un vaquero-marioneta que sería manipulado a partir de 1952 por Rufus y Margo Rose. Los kinescopios de *Howdy Doody* se exhibían, doblados al español, en la televisión cubana, la cual, desde 1953, daba entrada a los títeres de creación nacional con el programa *Jardín de maravillas*, conducido por María Antonia Fariñas. Más tarde, en la década del 60, otros titiriteros cubanos, como los hermanos Camejo y Dora Carvajal, se incorporaban al medio televisivo, que hasta el día de hoy incluye a los muñecos en su programación infantil.

La televisión norteamericana, con sus amplios recursos, siempre ha dado vía libre a los titiriteros; como el famoso Bil Baird, de quien se recuerda su versión con marionetas de *Pedro y el lobo* y, sobre todo, su recreación en estudio de las acciones de los astronautas norteamericanos en la Luna, recibida como auténtica por millones de televidentes en los años 70. Mas el verdadero fenómeno del titerismo en los medios comienza a partir de la aparición ante las cámaras, desde mediados de los años 50, del mago Jim Henson, que iniciaría su decisivo camino a la fama con la creación de los *muppets*.

Desde la misma denominación de sus criaturas (*muppets*, cuya traducción al español podría ser «míteres»), síntesis de marioneta y títere, con una mezcla de técnicas y un novedoso diseño que descarta al muñeco «bonito» para situarse entre lo feo, lo grotesco y lo cómico, pero siempre expresivo -un modelo, además, imitado más tarde hasta el cansancio-, Henson no sólo revoluciona el arte de los títeres en los medios, sino que logra con sus programas seriadados -*The Muppet Show*, *Fraggle Rock* y *Sesame Street*, entre otros- hacer llegar a los títeres, mediante el video, hasta los más lejanos rincones del mundo y, sobre todo, volver a interesar masivamente a su público originario -los adultos- que, paradójicamente, en el siglo XX se había perdido.

La compañía de Henson, como era de esperar en su país de origen, pronto se transformó en una transnacional del espectáculo que no sólo produce programas televisivos y películas, sino que también vende figuras, camisetas, juguetes y todo lo vendible, y ya a finales de los 70 crea la llamada Tienda de Criaturas, que brinda sus servicios a otras compañías de cine y aplica la más refinada tecnología para la creación de muñecos electrónicos, una técnica que se ha dado en llamar *animatronics*.

Ahora el titiritero no se coloca debajo, detrás, al lado ni encima de su muñeco, sino enfrente, y ni siquiera lo toca. Tiene ante sí una pizarra de controles en la que ha programado infinitos giros para mover un dedo, torcer una muñeca, alzar una ceja, mover los labios para determinada sílaba o imprimir al rostro de la figura las más disímiles expresiones. Y el muñeco, aunque no represente a un ser humano, cada vez tiene más características humanas; ya no es un reflejo y una síntesis del hombre, sino su imitación. Y esto es peligroso. Para el muñeco, claro, que se asemeja tanto a su creador, el hombre, que casi ha dejado de ser un muñeco... y nunca va a llegar a ser un hombre.

Por esta vía de perfección tecnológica pudiera hacerse -si no se ha hecho ya- toda una película en que los personajes -humanos, animales o lo que sea- fueran todos muñecos animados electrónicamente. Sería un prodigio de la técnica, sin duda, pero ¿sería también arte? Y más aún: ¿podría algo así, basado sólo en la técnica y el deslumbramiento, mantener interesado al público por mucho tiempo?, ¿podría ofrecerle, aparte del asombro, algún alimento espiritual?

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

De cualquier manera, si tomamos en cuenta los factores hasta aquí apuntados y hacemos un recuento de los avances en este campo a lo largo de los últimos cien años, resulta innegable que es en el siglo XX cuando el arte de los títeres, por sus logros artísticos, sus avances técnicos y su difusión mundial a todo tipo de concurrencia, ha alcanzado la mayor altura en toda su historia.



PERO

Si comparamos esta última etapa «animatrónica» de finales del siglo XX con lo que acontecía en las postrimerías del XIX, notamos una asombrosa semejanza. Como dijo Bil Baird al referirse a aquella época, ahora se desarrolla más la mecánica que el arte de los títeres. Existe el agravante de que la mayoría de estos productos -de una impecable factura- se elaboran en una sociedad que cuenta con una alta tecnología, enormes recursos económicos y un casi absoluto control sobre los medios de difusión, lo que hace llegar el producto al mundo entero, donde influye y marca pautas.

Por otro lado, esta poderosa imagen prácticamente campea sola, pues el derrumbe del campo socialista, culminado en los 90, ha provocado también, como es lógico, el desplome y desmembramiento de aquellas grandes compañías titiriteras que, por su alta calidad artística y técnica, orientada por otras vías, podrían erigirse como alternativas.

De más está decir que ni América Latina, ni la gran mayoría de los titiriteros del mundo -incluyendo a los norteamericanos que aún no trabajan en esta gran empresa- pueden siquiera soñar con hacer la competencia a una maquinaria que, para funcionar, necesita millones.

La única opción parece estar en lo que hoy mismo nos muestra la realidad en cualquier parte: la pequeña compañía de pocos integrantes o el titiritero solista que, con muñecos artesanales y tras su retablo, como en los buenos tiempos de Polichinelle, Punch y Guignol, ofrecen diversión y arte «en vivo» para un auditorio también vivo que les retribuye su esfuerzo con su presencia allí y en ese momento. Como ejemplo más cercano, puede decirse que en Cuba los espectáculos más renombrados de los últimos años han sido realizados por grupos de dos o tres titiriteros o por solistas.

¿Quiere decir esto que después de la avalancha tecnológica hay una vuelta a la semilla, a la esencia del teatro de títeres, a la comunión de público y titiritero, retablo por medio? ¿Quiere decir esto que la historia se repite? Recordemos la espiral que se mencionaba al principio: parece lo mismo, pero no es igual, porque las circunstancias han cambiado, y en muchos sentidos, favorablemente.

Hoy el teatro de títeres cuenta con un masivo público infantil asegurado en todo el mundo, con una literatura dramática que lo sustenta, con una organización internacional que lo apoya, con una difusión mundial propiciada por los medios, con escuelas formadoras de titiriteros en varios países y con un reconocimiento general obtenido a lo largo de un siglo de innumerables muestras de excelencia artística.

Si el títere ha logrado imponerse en el siglo XX, seguirá vivo y vital en el XXI. De la misma manera que siempre habrá quien, a pesar de los *comics* y los *best-sellers*, necesite un buen libro; quien, a pesar de los videos de violencia y de los filmes repletos de efectos especiales, necesite ver una buena película en que se planteen sin artificios los problemas humanos; quien, a pesar de las ofertas deslumbrantes del cine y la televisión, necesite el teatro, siempre habrá millones de niños y de adultos sensibles que necesiten al títere.

Cuando surgió el cine, muchos ingenuos pensaron que se acabaría el teatro; cuando se inventó la televisión muchos entusiastas, no menos ingenuos, vaticinaron el fin del cine, pero el tiempo ha demostrado que teatro, cine y televisión pueden coexistir, porque cada uno satisface intereses distintos. ¿Hay que pensar entonces que la existencia de los títeres electrónicos va a borrar de la faz de la Tierra a Guignol, a Petrushka o a Punch? Claro que no. El títere, el sencillo títere construido y animado por la amorosa mano del titiritero, cruzará con documentos legales la frontera del milenio y seguirá existiendo junto a su creador, el hombre, y sólo si desapareciera éste no habría títere. Y en cuanto a esto, una última reflexión.

Cuando la tecnología, como ha sucedido en este siglo, inventa maravillas como el cine, la televisión, las computadoras, las naves espaciales, el teléfono celular y tantas otras, pero a la vez propicia engendros apocalípticos como las armas de exterminio masivo y la droga dura; cuando en nombre de esa tecnología y del progreso se destruyen cada año miles de hectáreas de bosques y la polución contamina los ríos y los mares y el mismo aire que respiramos, en lo que parece una carrera enloquecida para autodestruir nuestro planeta, el hombre, que a veces parece tonto, pero que en el fondo lleva la sabiduría acumulada por la especie humana y su natural sentido de conservación, tiene que detenerse a pensar para buscar un equilibrio que permita la supervivencia de la humanidad.

Luchemos, pues, con las armas que nos da la cultura, como artistas responsables, sensibles y atentos a lo que acontece a la humanidad, por preservar la vida en la Tierra, y así el hombre tendrá por siempre, en el títere, una imagen en la cual reconocerse. ■



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES DIVERTIMIENTO SOBRE EL TEATRO DE CACHIPORRA

Rosa Ileana Boudet

PREAMBULO

Los títeres siempre me deparan satisfacciones. No sólo he sido una privilegiada que ha visto varias veces actuar a la Tía Norica, sino que ha hurgado dentro de su retablo y admirado los muñecos como a un cuadro de Rembrandt. Para colmo de dicha, un día, acompañada por los «papalotes» -y espero que no se molesten por el exceso de confianza-, también vi de cerca una exposición de las obras de Hermenegildo Lanz, y sus decorados para Lorca o con Lorca. En Lima, en Barrancos, entré en el sortilegio de los Piqueras que cuidan con celo un tesoro espiritual. Y todavía me tropiezo con que, sin anunciar la crítica, hace poco, una *lechuza ambiciosa* me deparaba una función memorable donde Xiomara Palacio y Armando Morales, al alimón, en la más pura, cubana y lorquiana tradición titiritera me descubrían entrega, amor, sorpresa y poesía. Para ellos, este divertimento.

Aunque primitivos muñecos articulados hechos de barro documentan la existencia de un títere autóctono en las antiguas culturas americanas -o su prefiguración- como nuestro *anaquillé* amarrado a la punta de un palo en las comparsas del Día de Reyes, y personalidades como Carucha Camejo¹ legitiman su raíz popular al citar al Cucalambé, cuando realiza el símil entre el vocablo títere y los peces diminutos y los pajaritos, hay un hilo invisible que remite a Cádiz como centro irradiante de la tradición titiritera, al menos para hablar de dos lugares, Argentina y Cuba. Juan Garff, en un texto incluido en *Escenario de dos mundos*², nos introduce en el realismo mágico-historiográfico al consignar retablos en los barcos que «entretienen a la tripulación durante largas travesías con funciones de títeres de cachiporra. [...] Estos marineros-titiriteros emergían de la tradición titiritera de Cádiz, su principal puerto de embarque. Algunos de ellos quedaban en tierra americana y ejercían su profesión ante públicos de toda edad.» Y Rine Leal y Yolanda Aguirre aportan el dato más antiguo sobre los títeres en Cuba al referir que, según el *Papel Periódico* del jueves 12 de julio de 1792:³

Modesto Antonio, que ha llegado de Cádiz en el bergantín Ntra. Señora del Carmen, desea mostrar al público su habilidad por medio de unos muñequitos descoyuntados que hará bailar con perfección al son de una guitarra, solos y acompañados, advirtiendo que en cada noche se les tocarán dos sonatas distintas, las que desempeñarán con gracia, dejando a todos admirados.

En las dos fuentes citadas, se trata de una tradición anterior al establecimiento en 1815 en la calle Libertad, de la ciudad gaditana, de un teatro para el **Nacimiento de la Tía Norica**, una mezcla satírico-religiosa, ya que a la representación del bíblico Nacimiento seguían sainetes, chistes, «graciosidades más o menos ingenuas», y villancicos estrafalarios que al combinarse con los **Autos de Navidad** producían un espectáculo, según el transcurso de los años, característico de Cádiz: la Tía Norica. Más de un siglo después la tradición se mantiene viva, los muñecos se conservan, la investigación histórica está en pie para esclarecer cómo es que «nace» el legendario personaje que, sola o acompañada de su sobrino Batillo, fue el centro de la función gaditana.

Y como éste es un «divertimiento», una hipótesis, una conjetura, y no una rigurosa investigación, me atrevo a afirmar que sólo la presencia de una tradición vigorosa puede alimentar que la Tía Norica sea hoy no sólo un museo de figuras conservadas, sino un tinglado espectacular donde se admira la antigua técnica de los títeres de peana, pero ante todo, se les considera un patrimonio vivo. Los titiriteros actuales de la Tía Norica incorporan a los **Autos de Navidad**, gracejo y «morcillas» de acuerdo a su fabulosa capacidad improvisatoria, y recuperan sainetes que, como el **Batillo cicerone**, **pimpi de Cai**,

¹ Carucha Camejo. «El teatro de títeres en Cuba», en *Conjunto*, no. 2, 1964, pp.3-6.

² Juan Garff. «El teatro para niños», en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, tomo 1, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, p.181.

³ Yolanda Aguirre. *Apuntes sobre el teatro colonial*, Universidad de La Habana [1968], p.15. Cf. Rine Leal. *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.209.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TÍTERES

escenifican a partir de los apuntes de Manuel Martínez Couto. Reviven una vertiente costumbrista y satírica que en los años 20 distinguió a la joya gaditana.

II

También Federico García Lorca bebió en la inagotable tradición andaluza al reinventar los «títeres de cachiporra» -ese guiñol primitivo que el pueblo llama «cristobica» por el personaje de Cristóbal, bufón que, según García Lorca, es primo del bululú gallego y cuñado de la Tía Norica. Viste traje rojo y cascabeles e imparte justicia con una gran porra. Los cristobicas recorren pueblos en los retabillos populares: una manta colgada de un rincón, mientras asoman las cabezas de muñecos, remendadas y zurcidas. Los artistas hacen camino al andar. El cristobica mata de un porrazo a quien se le opone y después grita: ¡Olé, Olé! Para muchos historiadores, tiene semejanza con cualquiera de los personajes de la picaresca. Así he podido leer las crónicas de José Mora Guarnido citadas por Francisco Porras en *Los títeres de Falla y García Lorca*⁴ y conocer a través de ellas la intensidad de una tradición viva que el poeta no sólo «adecenta» y viste de limpio «para decir las mismas socarronas verdades, los mismos graciosos atrevimientos que hacen reír a niños y viejos desde hace tres o cuatro siglos».

Por fortuna se ha estudiado y documentado esta fiesta infantil del día de Reyes del 6 de enero de 1923, donde se representó **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, cuento popular andaluz que Federico García Lorca «adaptó al teatro de cachiporra», con música de Manuel de Falla y decoraciones y figuras pintadas y escalfadas por Hermenegildo Lanz. Por fortuna ya es posible recorrer el misterio y atar los cabos sueltos (se conoce por sus cartas cómo los viejos de los pueblos le proporcionaron detalles encantadores de una «chabacanería estupenda»). Por fortuna hay una puesta en escena cubana (la de Rubén Darío Salazar con decorados de Zenén Calero y el Teatro de Las Estaciones), deuda y homenaje al autor español de esta fiesta casera, que como los **Cuadros del Mirón** de nuestro José Jacinto Milanés, significó algo más que un detalle anecdótico en una biografía: una esencia que recorrerá la vida de García Lorca hasta su desenlace, esencia en la que el guiñol desempeñará siempre su papel detonante, agresivo, que subyace cuando en **El público** defiende el teatro bajo la arena, cuando concibe en «cristobical» el lenguaje de **La zapatera prodigiosa** o cuando al dirigirse al público que colmó el Teatro Avenida en Buenos Aires en 1934 para el estreno de **El retabillito de don Cristóbal** para despedirse de la ciudad, escogía los medios más sencillos y originales, confesando su amor por los orígenes. Dice el Poeta: «Desde mi niñez te he querido, Cristobita, y cuando sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro.»

III

Y aunque probablemente no está suficientemente documentado, porque historiar los títeres siempre ocurre en los márgenes de la versión oficial, otro hilo misterioso e inefable convierte la función de **El retabillito de don Cristóbal** (Buenos Aires, 1934), en centro irradiante de un movimiento posterior que aunará poesía, raíz popular y profunda eticidad. Según Ian Gibson⁵, a la velada que tenía carácter íntimo -ya que Lorca regalaba su retabillito a amigos y periodistas, después de un recibimiento apoteósico- asistieron Edmundo Guibourg, Oliverio Gironde, Pablo Suero, Nalé Roxlo, Armando Villar, Pablo Neruda, Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón y Norah Lange, y hubo hilarantes momentos, como en el que el genio de Federico se dirigió al decano de los críticos, conocido por dormirse en las funciones, cuando un muñeco lo espetó: «Pomporrumpón... A Don Julio se le cayó el bastón.» Mientras Porras en su fascinante pero caótico y titiritero-libro -que también da cuenta de los avatares de Falla, Valle Inclán y Buñuel en esta disciplina- es escueto en su cita, Gibson ofrece la referencia completa: Anota el texto: «El crítico del diario/ ronca de modo extraordinario/ y el crítico del Diario Español/ ronca toda la función/ y en medio de ella se le cae el bastón/ y hace pompón.»

Y como, repito, en lugar de una ponencia, éste es un divertimento, conjeturo lo que he oído decir tantas veces pero no he comprobado en los libros, que la presencia de Federico en Argentina conmueve a un grupo de creadores locales: la tradición de la «cachiporra» se adapta a las tierras del sur, emerge una promoción de artistas entregados al títere y surgen personalidades que, como Mane Bernardo y Javier Villafañe, por caminos diferentes, ejercen influencia y sientan cátedra con un repertorio que se ha vuelto clásico y figura en los retabillos del continente y más allá, del mundo.

La «cachiporra» se adapta a las tierras del sur no de manera literal, una mera copia, sino en una apropiación metafórica. Recuerdo las legiones de diablos y fantasmas que pueblan las obras de Villafañe y el recurso de la porra justiciera haciendo reír a niños y adultos; al panadero dirigiéndose al auditorio mientras el diablo hace guiños por entre las telas, y los muñecos se esconden, se buscan entre sí y el espectador es partícipe del artificio y de la sorpresa. No soy especialista en Villafañe, ni siquiera he podido revisar de nuevo sus obras teatrales pero, como tantos, soy una espectadora agradecida de sus piezas, las cuales, a través de sucesivas generaciones, montan los grupos titiriteros. Pero **El caballero de la mano de fuego**, **La calle de los fantasmas** y **El soldado de la guardia** no serían como son sin el hilo conductor que nos lleva de la herencia

⁴ Francisco Porras. *Los títeres de Falla y García Lorca*, España, 1995.

⁵ Ian Gibson. *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Grijalbo, 1987, p.303.





TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

española al hito de una función de amigos en honor de un poeta que, como un imán secreto, cohesiona fragmentos y gestos dispersos.

Para Villafañe como para Lorca -y la familia titiritera que funda en Argentina y se ramifica por otros países del continente- el teatro debía ser «de madera» para cargarlo como si fuera una cruz, «porque a madera es el principio y el fin. Es el árbol, la sombra, el fuego. La madera es la cuna, la cama, el reposo, el amor, el ataúd del hombre». ⁶ ¿Hay imagen más lorquiana? O el relato de la función «Cuando el diablo perdió la cabeza», el día que Maese Trotamundos lo personificó sin cabeza, perdida entre sus pertenencias trashumantes, durante una representación en su largo recorrido por los caminos de Don Quijote, y alguien le responde que la había perdido en la cama de la portuguesa. La portuguesa era copera de Puerto Lápice, y Villafañe improvisa para ella y su hija, quien nunca había visto un títere y le presenta al diablo descabezado en persona. ¿No tiene mucho que ver con los trayectos del poeta andaluz que en el año 21 investiga y halla que cada vez que Cristóbal, celoso, remata a sus víctimas, dice: «Una, dos y tres, al barranco con él.»

Pertenecen a una misma estirpe, a igual raíz primigenia, del mismo modo que La Andariega, el carronato tirado por caballos con el que recorrió Villafañe su país, es un pariente cercano, un hijo con mayoría de edad de Maese Pedro y de la tradición española de La Barraca.

Sería reductor atribuir la grandeza de Villafañe y la legión de titiriteros que surge en la Argentina sólo a la influencia de un hito, pero confieso que al releer los pasajes referidos a los amores del titiritero ¿o del autor? por Genoveva de Brabante, quien asiste a sus espectáculos de ensueño acompañada de una cierva, o sus relatos de diablos y fantasmas en posadas y corrales, recuerdo al poeta que, según Porras, camino de la muerte, decía a su compañero de holocausto, «vamos a hacer un teatrillo».

IV

La enorme seducción que Villafañe -nacido en 1099- ejerció, se ha extendido a varias promociones de titiriteros. Héctor y Eduardo di Mauro, en Córdoba; Ariel Bufano, en Mendoza, y Juan Enrique Acuña (1915-1988), quien en el prólogo a *Titiritaina*⁷ confiesa que el origen de su interés por los títeres surgió en 1937, cuando en Misiones conoció a Javier y empezó a representar sus piezas. En 1944 nació Perurimá, el nombre guaraní de Don Pedro de Urdemalas, y Acuña se apoderó del pícaro español y lo metió en el retablo: «Me llamo Perurimá/porque nací en esta tierra/Aquí la gente se emperra/en achicarnos el nombre./pero en cambio lo hace al hombre/más grande por lo que encierra.» Dice y escribe la saga de este héroe popular, de linaje rústico y verdadero arraigo.

Cada uno de estos autores posee un recorrido personal que lo distingue dentro de la familia titiritera, imposible de trazar aquí, pero que convierte a Argentina en un eje fundamental en la concepción, el trazado y la influencia de esta manifestación. Si a ello añadimos que en 1956 ya María Elena Walsh -poeta, juglar, narradora y compositora y gran mujer de la cultura argentina- está haciendo canciones y teatro para niños, el hilo invisible se completa. Los gestos dispersos se funden, y la canción de un estornudo, el cisne que ladra, o el reino del revés son los más puros avisos de una tradición que se renueva a partir de su antiguo abolengo cristobical.

Y para terminar, un poema de Villafañe a Lope de Rueda:

Padre Nuestro que estás en el teatro.
Santificado sean tu nombre y tus entremeses.
Hágase tu voluntad aquí en la tierra como en el infierno.
El personaje nuestro de cada día dánoslo hoy.
Perdona nuestras máscaras así como nosotros
perdonamos las máscaras de nuestros deudores.
Déjanos caer en la tentación
y líbranos del mal espectáculo.
Llévanos tomados de la mano
por esa eternidad donde te estás quemando,
y no pueden las llamas apagar
los ecos de las risas y los aplausos
que persisten
Amén
(El público canta.) ■

⁶ Javier Villafañe: *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote*, Seis Barral, España, 1983, p.76.

⁷ Juan Enrique Acuña: *Teatro de títeres*, Editorial Futuro, 1960, p.9.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

LA PUESTA EN ESCENA

EN EL TEATRO DE TITERES

EN LOS ALBORES DEL NUEVO MILENIO



Esther Suárez Durán

Hablar sobre la puesta en escena significa hablar sobre lo mismo que identificamos como el hecho teatral, la obra, el producto artístico, la representación escénica, el espectáculo, en suma: el teatro.

También supone hablar sobre la Dirección Artística y el Director, oficio y figura de relativa reciente presencia en el teatro, aun cuando sus predecesores se iniciaran con los sacerdotes egipcios que organizaban los ritos de Osiris y más tarde con el Didaskhalos o Maestro, o con el propio Poeta del teatro griego.

Durante el tiempo que media entre éstos y el fervoroso Duque de Saxe-Meiningen se agudiza la necesidad de un elemento que acrisolara las diversas energías que intervienen en el hecho teatral. El surgimiento de esta figura provocó esa revolución esencialísima en el arte de la escena que convirtió al Teatro en lo que conocemos por tal hoy día.

De manera que tratar el tema de la puesta en escena se toma asunto tan complejo y medular que, sin afán de rehuir compromisos explícitos e implícitos, solicito que apenas se tomen estas notas como provocación para el debate y la reflexión conjunta.

Como se deriva de las ideas antes apuntadas, nuestra concepción contemporánea del Teatro nos lo torna inseparable e inconcebible fuera de la dimensión de una representación conscientemente coordinada en pos de objetivos determinados, por lo tanto, el concepto de puesta en escena será algo intrínseco a todo espectáculo sin reparar en pretensión y formato, ya que es un término que se instala no sólo en el plano de las estrategias de realización del producto artístico teatral, sino también -y sobre todo- en aquel otro de la recepción y la evaluación de la legitimidad del primero.

Sin que la historia de la representación teatral pueda verse como *continuum*, sino más bien como un mosaico -puesto que los estilos y procederes no se desenvuelven unos dentro de los otros, se nos presentan, más bien, como hitos dentro de un relato plural estrechamente vinculado a diferentes contextos-, las preguntas en torno al surgimiento del *metteur* o director de escena admiten diferentes hipótesis que se despliegan entre la concurrencia cada vez mayor de especialidades más diversificadas, la ubicación del teatro en el conjunto de las relaciones económicas, la necesidad de aquel específico correlato entre vida e imagen escénica que el realismo solicita, sin embargo, albergo la sospecha de que también colaboró en ello la misión que ahora se reservaba para el teatro, y dentro de ésta la resignificación de que iba siendo objeto el espectador, su presentimiento como ámbito en el cual se produce el hecho teatral.

El teatro de figuras, como dimensión de la creación teatral, no escapa en absoluto a estos estremecimientos. Los asuntos pertinentes a la importancia de la puesta en escena como conjunto de estrategias destinadas a garantizar la comunicación se potencian aquí, dado su carácter alegórico y eminentemente sintético y simbólico.

Si el títere, objeto de las artes visuales a la par que de las artes escénicas, posee una estética propia como ejecutante de la acción dramática, esta estética condiciona aquellas otras características de la puesta en escena.

Dicha estética está indisolublemente ligada a las libertades de la figura animada, y se resuelve, fundamentalmente, en los planos diversos del diseño: que privilegia la selección de las técnicas de animación, la conformación de las figuras y del espacio (lo cual incluye la iluminación a utilizar) y la sonoridad del espectáculo.

El asunto del espacio total donde tiene lugar la experiencia teatral, el paisaje (en el sentido lezamiano) con el que interactúa la representación es un aspecto de importancia capital. Este espacio total -el mismo involucra el lugar destinado al público- es la dimensión física preponderante que determina las peculiaridades de la puesta en escena. Esta está íntimamente vinculada a ese espacio y, querrámoslo o no, se modifica siempre y cuando pretendemos insertarla, tal cual ha sido concebida, en un ámbito diferente.

No obstante, la mayor parte de nuestros artistas no terminan de conectar lo que podría ser aquí su espacio privado (el de la acción física teatral) con ese otro concepto de espacio total, con la consiguiente distorsión de los objetivos y propósitos de cada espectáculo y de sus condiciones ideales de recepción.

Claro que esto revela lo que podríamos llamar todo un estilo de relación del artífice con el receptor de su producción, la real naturaleza de sus preocupaciones (si las hay) estéticas y éticas. Desde la propuesta dramaturgica hasta la disposición de las estrategias que pautan el intercambio con el público, se despliega el paradigma que estructura su acción.

Hasta la actualidad, generalmente los *modus operandis* aluden a un programa muy simple de tareas para el espectador -incluso tratándose de los adultos-, que tiene sus excepciones en obras aisladas o en la poética de contados artistas.

Por su parte, el tema de la factura visual del espectáculo, de la calidad de los materiales que toman parte en la construcción de estos objetos de arte, es decir, todo aquello que en el plano más estricto entendemos como diseño, adquiere una



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

indiscutible preponderancia: en escena no está el exquisito misterio del hombre compartiendo la visualidad con formas y volúmenes, ahora emerge en ella toda una extensión mediatizadora, de igual esencia que la poesía, la cual, como aquella, reclama la imagen eficaz y necesaria.

No por casualidad las décadas iniciales de este siglo encontraron tanto en Europa como en Norteamérica una gran cantidad de escultores y pintores que se convirtieron en directores teatrales e incluso en teóricos del arte dramático, mientras otros tantos se involucraron en diversas producciones del teatro de figuras (Joan Miró, en **Mori el Merma**, Teatro de la Claca, España, 1978; Paul Klee, en **Mr. Drake, la madrastra y el monje**, 1916; y Alexander Calder, en **Sócrates**, 1936, entre otros). Consecuentemente todos los hitos en la historia de este teatro están íntimamente asociados a diseños de gran originalidad y eficacia. Pueden citarse indistintamente las producciones del **Ubú Rey**, de Michael Meschke (Estocolmo, 1964), y **Amy Trompetter** (Nueva York, 1996); **Form Dance**, de Oscar Schelemmer (Teatro de la Bauhaus, 1920); **Edipo Rey**, de Robert Edmon Jones (Nueva York, 1931); **El barón de Munchausen**, de Lele Luzatti (con el grupo *Gioco Vita*, 1978), entre los títulos que ya conforman una copiosa lista.

En cuanto a los espacios teatrales, la elaboración de retablos de múltiples formas, el aprovechamiento de los diferentes planos en la acción dramática, el trabajo del titiritero al descubierto -aprovechando las lecturas riquísimas que aporta su relación con la figura animada-¹ hablan a favor de cómo la puesta en escena de los últimos diez años se reconecta con las búsquedas que, en este sentido, venían desarrollando Pepe Carril y los Camejo en el Guiñol Nacional; en cambio, las pesquisas más tímidas se observan en el área referida al diseño de los mecanismos para la construcción de figuras.

En nuestros predios, en lo tocante al diseño, las poéticas son diversas: hallamos construcciones de un cierto aire clásico, tanto para la configuración de muñecos, como de la escenografía y la utilería, junto a modos más sugerentes y desenfadados, como aquellos donde se pretende dar rango estético y teatral a materiales y objetos vinculados con la cultura tradicional o con la vida cotidiana en su más inmediata actualidad. Sin embargo, no siempre se percibe un trazado coherente en el concepto ni el resultado revela el rigor y la exigencia necesarios. Puede sorprender la naturaleza de los materiales pero, en ocasiones, éstos no validan su legitimidad como objetos de arte.

A la par que los más experimentados revisitan algunas de las soluciones técnicas utilizadas en el resplandor de los sesenta, los recién llegados descubren las posibilidades múltiples del guante (la técnica más usada en la escena cubana) y prueban habilidades con algunas de las variantes expresivas que nos llegaron por los shows televisivos de los *muppets*.

En este sentido, tal vez en algunas de las producciones del grupo Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, en el Teatro Papalote, de Matanzas, y en el Guiñol de Santa Clara sea donde se concentren los más logrados intentos.

Mientras en el teatro dramático (entendido entre nosotros como aquel donde fundamentalmente intervienen actores) en los últimos veinte años hemos sido testigos de todo un cuestionamiento y una indagación en cuanto al universo sonoro -la palabra, por supuesto, incluida-, en nuestro teatro de figuras la sonoridad es uno de los tópicos que puede considerarse prácticamente virgen. A excepción de algunos trabajos de Armando Morales (**Erase una vez un mundo al revés**, **Abdala**, y luego **Floripondito**), nuestros creadores parecen valorar más el mundo de las formas que el del sonido. Posiblemente un factor de incidencia sea la ausencia casi total de asesores musicales, músicos, compositores, en el particular contexto teatral.

En suma, el saldo que arroja el quehacer titiritero del país durante los últimos años resulta muy desigual con respecto a los resultados finales del trabajo artístico. De una parte están quienes supuestamente cumplen los requerimientos del hecho teatral en tanto espectáculo, pero un análisis atento revela allí incoherencias, subutilización de lenguajes o códigos y estrategias detenidas en el tiempo, además de una conceptualización obsoleta sobre las tareas del espectador. Luego la franja más amplia la componen las creaciones con resultados endebles como producto total, aun cuando muestran zonas de excelencia, ya sea en la dramaturgia, la actuación o el diseño. En este territorio se halla un buen número de los jóvenes talentos.

De otra parte existen trabajos de adecuada facturación que reproducen una y otra vez lo que en su momento fueron verdaderos hallazgos. Por último, y más bien como excepción, se encuentran creaciones de alto nivel formal y vivo afán de desafío y ruptura a las que resulta intrínseco el oportuno reconocimiento del público como sabio *partenaire*, a quien se le encarga ejecutar una intensa partitura en la vivenciación de la experiencia teatral. Entre estas creaciones quiero citar como las cotas más altas de los últimos años **Obiyá fufelelé** y **Romance del papalote que quería llegar a la luna** (Dirección: René Fernández, Teatro Papalote); **Papito**, **Erase una vez un mundo al revés** y **Abdala** (Dirección: Armando Morales); **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón** (Dirección: Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, Teatro de Las Estaciones) y **El príncipe Blu y Moñique** (Dirección: William Fuentes, Teatro 2).

Los problemas que confronta el trabajo titiritero en lo que respecta a la realización espectacular son, en cierta medida, consecuencias de su propia historia, en la cual un paradigmático proyecto orgánico de desarrollo como el Teatro Nacional

¹ Recuérdese el suceso teatral que significó la puesta en escena del **Don Juan**, en 1966, por el Guiñol Nacional, que le valió una mención especial del jurado del VI Festival de Teatro Latinoamericano auspiciado por la Casa de las Américas, a pesar de que la obra se presentó en el programa del evento con carácter de reposición y, por tanto, estaba fuera de concurso.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

de Guiñol de los años 60-70, resultó interrumpido, mientras por voluntad política se establecían otras agrupaciones que, si bien hicieron factible la difusión del arte teatral dirigido a la infancia en extensas áreas del territorio nacional, no siempre fueron capaces de mantener los reales valores de aquella coherente estrategia anterior; ² en ocasiones desconocieron -más que superar o criticar dialécticamente- axiomas y enseñanzas antiquísimas propias del arte titiritero y, en algunos casos, introdujeron en el campo artístico un grupo de individualidades de discutible talento.



Esta ignorancia oficial y este oficial relegamiento del arte del títere (puesto que primero se redujo su acción al teatro para niños y luego, dentro de éste, terminó compartiendo la escena con actores), trajeron como consecuencia la imposibilidad -vigente hasta hoy- de contar con centros formadores y calificadoros especializados en el teatro de figuras, lo cual contribuyó a la pérdida de prestigio de esta expresión entre los jóvenes teatristas.

Al compromiso con su arte, a la tenacidad sin par y a una labor paciente de seducción y encantamiento -que tiene por base el hechizo propio del títere-, de aquellos que con su labor han demostrado ser nuestros reales maestros, debemos en la actualidad la animación del teatro de títeres en Cuba, a partir de la convocatoria de nuevos talentos.

Ante la escasez de verdaderos paradigmas, de espacios de formación y superación, información e intercambio, resulta difícil para los titiriteros emergentes alcanzar el dominio de su arte, sobre todo en lo que respecta a aspectos tan medulares y abarcadores como los relacionados con la concepción y realización total del espectáculo.

Si comencé estas reflexiones aludiendo a la labor del director de escena fue para hacer evidente su grado de especialización, su misión inintercambiable en la alquimia de todas las artes y técnicas que se dan cita en el hecho teatral, su responsabilidad ética y ciudadana en el crecimiento espiritual de la nación.

Su tarea no se limita a conservar y reproducir de forma infinita las bases que ha heredado de su arte -lo cual ya sería bastante-, también lo impele a la continua búsqueda e indagación con el fin de mantener la creatividad debidamente contextualizada en la historia y la sensibilidad de su tiempo. Este trabajo no tiene perfiles snob, ni aires de arbitrariedad, está motivado por el acopio de conocimientos y el compromiso estético, y por la necesidad -humana y artística- de acceder siempre a nuevos cielos.

Sin embargo, en estos tiempos que corren, tiempos de masificación, de abaratamiento, de crisis de valores, de cuestionamiento de jerarquías, de pérdida de prestigio del saber; tiempos en que los mercaderes emergentes asedian los templos, las ciudades se inundan de pícaros a la nueva usanza y las cortes de figuras ufanas «de hablar en prosa», es coherente que se usurpe de modo frecuente el exquisito espacio del director artístico.

También atenta contra la calidad del hecho teatral la continua fragmentación de las entidades artísticas que, si bien libera y potencia la individualidad creativa, demanda de ésta una suficiencia que no siempre está pronta a exhibir.

No desconozco que la tendencia más contemporánea en casi todos los terrenos vitales se dirige a la atomización incesante antes que a la unificación y la suma; así ocurre en la vida social actual y en la propia geografía política del planeta; entiendo que una unidad artística de menor tamaño adquiere mayor movilidad y aumenta su dinámica interna; creo necesaria la justa expresión de toda individualidad creadora, pero no alcanzo a adivinar si detrás de todo este mapa fraccionado no anida la larva de un individualismo feroz.

Con honrosas excepciones, no existe entre nosotros el concepto del Arte del Títere, pivote teórico primordial de una cultura titiritera y de una comprensión cabal de la vastedad y naturaleza de esta órbita. Esta ausencia, unida a las precarias e inciertas condiciones del entorno social, nos conduce a pensar «en pequeño», de modo inacabado y asistémico con respecto a nuestros proyectos y programas. Un real concepto del Arte del Títere tornaría entrañable la presencia de plásticos y músicos, arquitectos e ingenieros entre nosotros; haría impensable la falta de un material gráfico de documentación e intercambio; volvería impostergable la existencia de una formación y superación institucionalizadas; evidenciaría nuestra cortedad de miras, la veleidad de nuestras metas, lo irrisorio de las actuales satisfacciones.

De suerte que esta década de feliz renacimiento culmina más bien anunciando una situación de entusiástico despegue. Que lo que hoy asoma como imagen logre su posibilidad es trayecto inteligente y oportuno.

El milenio que cierra nos presenta a una de tantas crisálidas en su más puro tránsito. Ojalá podamos percibir su batir de alas. ■

² Creo útil en este punto remitir al lector al artículo «Títeres pedagogos», del investigador y profesor Freddy Artilles, publicado en el número 2/1996 de esta propia revista. Opino que en parte de nuestras producciones titiriteras aún queda mucho de aquel tono didáctico y de aquellas moralinas.



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

EL DISEÑO DE TITERES

TRANSGRESION DEL SIMBOLO

Armando Morales

«Si no me lo preguntan, lo sé;
si me lo preguntan, no lo sé.»
San Agustín

La complejidad del universo titiritero es tal, que la descripción de su estética resulta, generalmente, incompleta. Respecto a puntos esenciales de sus componentes trataremos de perfilar una exposición sobre el diseño, aunque en un arte como el de los títeres, el solo hecho de marcar posibles límites a las relaciones de su lógica, o al discurso de las leyes específicas que lo rigen, o a las condiciones que estructuran y determinan su expresión y proyección, es tarea casi improcedente.

Pese a su apariencia, eventualmente desintegrada en múltiples aristas, el teatro de títeres transgrede la incapacidad totalizadora perceptiva del hombre y le recupera una visión insistente o integradora del Arte como un camino por donde «el hombre se hace Dios y se encuentra a sí mismo».

La literatura, las leyendas y sus personajes, el arte popular, pinturas y esculturas, la danza, la pantomima, la música y el propio teatro han sido reelaborados fundiéndose incesantemente hasta alcanzar la unidad en la diversidad del arte titiritero de nuestros días. Unidad signada por la voluntad del hombre -cual deidad suprema-, en restituir su propio e irrenunciable rol. Oficio revelador de un universo expresado en múltiples variantes y, al mismo tiempo, dotadas de singular originalidad como reflejo de tiempos y espacios.

Un arte como el de los títeres, que se apropia de otros lenguajes, su estudio no lo podemos deducir tratándolo como algo aislado -la lógica de los títeres, sólo en los títeres-, sino interrelacionado en una suma artística y técnica en la que la historia y las condiciones reales de la sociedad, sin ocultos misterios que velen o desvien sus coordenadas, sean reveladas.

La escena titiritera ha estado sujeta a un continuo proceso de asimilación que la ha ido transformando gracias a milenios de práctica en la utilización del símbolo como representación ritual. Lo simbólico en el arte titiritero concilia el principio de lo imaginado con el principio de lo real. El hombre originalmente se ha caracterizado como el gran transgresor de la realidad, porque no se resigna a aceptarla cuando no satisface los deseos de su imaginación. El artista construye, a merced de sus dotes creativas individuales, una nueva especie de realidad que materializa el libre desarrollo de sus fantasías, generalmente aceptadas por todos. En ese sentido habría que señalar lo apuntado por el sueco Michael Meschke: «El director de Teatro de Títeres debe quizá tener una condición especial. Una especie de don e ingenuidad. Es indudablemente pueril, cándido y conmovedor el hecho de sostener un títere y afirmar que tiene vida y, además, pedir que otros se lo crean también.»

Lo específico del títere -se dice que a todo arte- es la transgresión. En el arte teatral titiritero tal transgresión implica la destrucción de las proporciones del modelo del cual se parte. El títere no se define como el doble o el duplicado del original. El es en sí. O al menos aspira a ser entidad única. «Un títere es un símbolo, no tiene que repetir al hombre», ha sentenciado Carucha Camejo con la verdad iluminada de una fe practicada tras los retablos. Curiosamente, por años y años, los titiriteros han estado tan absortos en la acción creadora de «hacer títeres», que los conceptos teóricos que podrían sedimentar su estética han sido emitidos por inteligencias alejadas de una argumentación que pudiera caracterizar y distinguir al títere y su arte. De ahí que gran parte del contenido de folletos y manuales circulando por el mundo, muestren una endeble y en ocasiones contrarias apreciaciones al universo titiritero como las que presuponen al teatro dramático de actores «como punto de referencia para el teatro de títeres». Razón tiene ese otro grande del títere en América Latina, el cuate Roberto Lago, cuando apunta que «la única y verdadera limitación del títere es la IMITACION...»

La figura animada condiciona en el observador una mirada extrañada hacia lo que no es, pero parece ser. En el arte titiritero el objeto animado está expresado más en una aproximación crítica que en la imitación de lo representado. Esta perspectiva distanciada hace «referencia explícita a su carácter artificial» como procedimiento artístico y permite cuestionamientos y experimentaciones, renovando y destruyendo los límites de las artes. En una representación de títeres el espacio entre lenguajes e imagen se acentúa y al mismo tiempo se desvanece la posibilidad de precisar la medida común que pueda reorientar su identidad extendida en su diversidad.

Este arte revela un compendio de la creatividad del hombre expresada fundamentalmente mediante la acción del movimiento. A través de la práctica de animar objetos, los más disímiles materiales, tanto los de extrema dureza como el marfil y la madera, o los que, por su ductilidad, permiten un mayor despliegue del movimiento, como pieles, textiles, papeles y las novedosas fibras sintéticas, han sido moldeados y reajustados en respuesta a los cuestionamientos del retablo y los seres que lo pueblan.

El arte titiritero no se puede concebir sin el ingenio técnico, sin la apropiación de las posibilidades de los materiales, sin el dominio total de la expresión teatral a través del objeto animado. Aristóteles ha dicho que «para la ejecución técnica del espectáculo, el arte de los fabricantes de accesorios es más decisivo que el de los poetas». Ciertamente, el virtuosismo

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

tecnológico ha sido, en gran medida, una trampa para el arte. No es que sobre técnica, sino que falta pensamiento técnico, es decir: qué hacer con los recursos que la tecnología brinda.



El diseño, en cualquiera de sus especialidades, es el resultado de un proceso de selección. En un principio el diseñador de teatro de títeres boceta variantes de las posibles soluciones a los problemas de la escena. Labor difícil y compleja, pues este lenguaje artístico precisa de una expresión que sostenga las calidades y cualidades que distinguen, entre otros presupuestos, al autor del texto y su estilo, lugar y época donde acontece la acción del drama, aproximación histórico-plástica que influya en el acabado de los elementos constitutivos de la figura y, fundamentalmente, la tecnología del títere que haga posible la descripción de una imagen en movimiento. Tal diseño debe -debería- estar regido por una poética propia, sensible, creadora y dialécticamente intelectual, capaz de permitir las necesarias mutaciones como meta superior condicionada a la función exigida al diseño de esta especialidad escénica.

La imagen del títere como representación dramática del símbolo habría que precisarla en la riqueza expresiva que encierra, pues mientras el signo se presta a una lectura unívoca, que dice claramente lo que quiere decir, el símbolo rehúsa hablar claro, es ambiguo, sugerente, se resiste a la interpretación única. El desciframiento de sus posibles señales requiere de un espectador-intérprete que procese la dimensión semiótica del objeto en movimiento. Este juego creativo del pensamiento participativo, tanto consciente como inconsciente, responde a un plano alegórico de generalización y síntesis en el marco conceptual.

El teatro de títeres exige una definición activa del diseño. Consiste en provocar y estimular los sentidos en un tipo de proceso del conocimiento desarrollado a través de la experiencia estética. Punch, el clásico personaje de los retablos ingleses, podría ejemplarizar el rango que el diseño de títeres le confiere al principio de continuidad de planos en el espacio. El cuerpo escultórico logrado concentra la atención del espectador gracias al modelado del rostro que, aún desde su inmovilidad, la forma escultórica, el ritmo dinámico de sus líneas y la expresión espacial toda, completan el ordenamiento de su composición.

El títere y su teatro, como arte audio-visual, no desprecia los fenómenos ópticos. El aporte de los atributos de la luz y las sombras protagonizan e implantan su jerarquía como recurso del lenguaje escénico, con independencia de las variantes seleccionadas en el cuerpo volumétrico o no de la figura.

Siluetas planas, imágenes corpóreas, sombras, etc., se rinden al discurso títerero. El teatro de sombras javanesas, el Wayangpoerwa, con su preciosismo alucinante, revela las fuentes tradicionales de las que se nutre una filosofía visual de la imagen que identifica la cultura de los pueblos del oriente. Otra faceta del aporte de la luz y las sombras cromáticas nos la muestra el héroe turco de todas las truculencias imaginables, Karagoz.

La adaptación de un estilo y las técnicas que lo sostienen como solución a las necesidades expresivas de los creadores, difieren. Las sombras javanesas, de fuerte carácter religioso, proyectan un especial tratamiento del ornamento y sumo cuidado en las proporciones, en tanto las sombras que identifican a Karagoz, están sostenidas en lo grotesco como categoría estética. «Los títeres en su desarrollo artístico -como bien señala el papalero mayor René Fernández- no conocen ni el freno ni las limitaciones y pueden dar rienda suelta a sus fuerzas creadoras. Sólo por esa libertad de creación puede surgir una variedad de técnicas...»

El instrumento artístico que denominamos títere, es capaz de existir gracias a su diseño y realización, como obra de arte por sí mismo. Posee un potencial expresivo propio. No es, por lo tanto, el animador quien crea al personaje, sino el personaje-títere el que crea a su animador, el cual, a veces, a merced de sus cualidades interpretativas, trasciende el anonimato tras el retablo.

El títere expresa mucho antes de mostrarse en las peripecias dramáticas que acontecen en los escenarios. Pero la utilización del retablo como vidriera de exposición, enturbia, confundiendo, la estética títerera. Desde nuestra perspectiva de «nuevo mundo», marginamos milenios de valiosísimas experiencias en el arte de animar objetos. Ciertamente el títere es el ausente de los centros de enseñanza artística y en particular de los que se especializan en el teatro, por lo que dramaturgos, diseñadores, directores, realizadores, intérpretes... adolecen, más de lo necesario, de una formación rigurosa dentro de lo específico del títere. La excelencia de consagrados artistas de las artes plásticas, cuando incursionan como diseñadores en este teatro, sus resultados, generalmente, «por su riqueza de formas y colores, empobrecen la presencia escénica del títere», para decirlo con palabras del maestro Eduardo di Mauro.

La distancia que nos separa -o nos acerca- de Vidushaka, Karagoz, y hasta del grotesco Punch, nos indica la necesaria atención que precisa en el teatro de títeres el concepto de lo bello esgrimido como canon exclusivo a lo creado por el hombre blanco europeo. Concepto superficial que, extendido al diseño teatral títerero, parcela la creación y subordina aportes del legado estético de poderosas expresiones producidas por pueblos de otras latitudes. ¿Racismo cultural en el teatro de títeres? ¿Superficial noción de lo bello? ¿El títere como monigote que imita al hombre? ¿Desproporcionada ignorancia de lo específico títerero?

El diseño en el teatro de títeres no lo es todo, pero puede influir favorablemente en la posible coherencia y organicidad de los componentes de la dramaturgia espectacular. La estrecha relación del animador con el objeto animado establece una identificación imprescindible en esta particular escena.

El títere, convencidos estamos, continuará por su clandestino pero victorioso sendero y, una vez más, a las mediocres barreras humanas él las pulverizará. ■



UNA LIBERTAD INMENSA

R.D.S.*

Freek Neiryck, dramaturgo y director artístico junto a Luk de Bruyker, del teatro Taptoe, de Bélgica, es un viejo conocido del teatro Papalote. Se acercó al quehacer títerero del grupo yumurino en 1984, exactamente en Polonia, donde se celebraba el Festival Internacional de Teatro de Títeres de Bielsko-Biala. Desde entonces, los de Papalote nos hemos encontrado en 1991, 1994 y 1997, en el Festival Mundial de Títeres de Charleville-Mezzières, Francia, con la presencia sonriente y colorada de Freek. Invitarlo al Taller Internacional que organiza Papalote era una gestión impostergable. Invitaciones van, cartas vienen y, finalmente, lo tuvimos con nosotros en la tercera edición de nuestro evento, compartiendo su experiencia de más de veinte años en este quehacer. Con la gentil colaboración de Pedro Luis Martínez-secretario ejecutivo de tablas- en la traducción, organicé este cuestionario. Durante una hora aproximadamente disfrutamos de su charla ingeniosa, con toda la libertad que lo caracteriza.

¿Cómo llega Freek Neiryck al teatro de títeres?

Los títeres fueron la primera forma del arte teatral que conocí en mi vida. Mis padres habitaban en un barrio popular, pues eran de la clase obrera, y la única diversión que había para esa condición era el teatro de títeres, representado también por los trabajadores que no sabían escribir ni poseían una cultura general. Hasta la edad de 11 años asistí a las funciones; cuando tuve pantalones largos me dije que eso era cosa de niños. Con 14, 16 y 18 años comencé a fundar compañías de teatro con actores, pero sólo mi trabajo empieza a ser importante con la creación de mi segundo grupo, Tonel Boutique. El primero se llamó Tonel Laboratorio, donde hacíamos cosas experimentales. Sin haber leído a Grotowski, trabajamos el cuerpo, las piezas, sin premisas aristotélicas, pero sí con una dramaturgia viva y muchos deseos. Tonel Boutique emprendió camino hacia el teatro político. Ya en ese momento el teatro de Bélgica y Holanda quería intentar la lucha contra el capitalismo. Luego me encuentro con Luk de Bruyker, que había fundado Teatro Taptoe en 1969 y trabajaba con muñecos convencionales. Luk me preguntó si estaba interesado en ser director artístico de la compañía. Yo, que era aficionado en el Tonel Boutique y hacía periodismo en la radio y revistas, acepté. El público apreció mi trabajo de manera maravillosa y me quedé en Taptoe. Tuve algunos problemas con Luk: los textos que me proponía para montar no me gustaban. Entonces me sugirió que los escribiera yo mismo y puse manos a la obra; ya lo había hecho para actores, pero nunca para títeres. Teníamos en común Luk y

yo, que no queríamos continuar la tradición del teatro de títeres como se hacía. Deseábamos algo diferente para que la tradición no muriera y no se perdiera su encanto por falta de renovación. En mis primeras obras no estaba de acuerdo con los retablos. Avanzaba en la dramaturgia, y tuve la idea de duplicar los personajes; es decir, que los títeres aparecieran duplicados en el actor, haciendo más rica la escena con el intercambio de ambos. A Luk no le gustó mucho esta propuesta y me dijo que yo no podía escribir para títeres, porque un títere nunca haría las cosas escritas por mí. Pero ambos somos cabezones, y le pedí en su condición de diseñador que duplicara el traje del títere de la misma forma al del actor, y comprobamos con éxito el resultado. Fue después de algunos años -ya habíamos participado en festivales internacionales cuando descubrimos la existencia en otros países de la combinación actor-títere, pero hasta ese momento lo ignorábamos. Al aplicarla en Teatro Taptoe, esto se convirtió en un punto importante de nuestra creación, en nuestro concepto escénico.

Taptoe no quiere decir nada, es tan sólo algo que suena bien en los oídos de los niños, que no se olvida fácilmente. Sus artistas, amantes de la paz, descubrieron que era el nombre de una banda de música militar, pero ya no se podía cambiar: el Teatro Taptoe había recorrido toda Bélgica, Alemania, América, Austria, Francia, Holanda, Japón, Estados Unidos, Polonia, Portugal, Suecia y Turquía. Este logro, con una dirección a dos manos, suscitó mi segunda pregunta. ¿Cómo funciona en Taptoe ese tipo de dirección?

Somos una asociación de teatro no lucrativa, subvencionada por el Estado. La estructura tiene un Consejo Principal y varios niveles. En el segundo nivel Luk realiza la dirección administrativa; yo, la artística, y ambos asumimos las decisiones principales. Entre él y yo no hay grandes diferencias artísticas o administrativas; aunque existan discrepancias, somos amigos. El diseño es todo de Luk, así como los proyectos escenográficos; yo influyo, pero él es finalmente quien decide. Tengo la posibilidad de que si veo un espectáculo formidable, puedo invitar al director artístico; lo consulto con Luk y por último yo decido. Yo atiendo las relaciones públicas y él la promoción en toda Bélgica. También estoy a cargo de las relaciones con la prensa, mientras Luk asiste a las reuniones administrativas. Nos apoyamos mutuamente.

¿Cómo ubica el trabajo de Taptoe en el panorama títerero belga?



ARMAND VERSCHRAEGEN

• Freek Neiryck.

Es difícil, pues nuestra nación está constituida por dos países. La parte norte de Bélgica es Flandes, donde trabaja Taptoe, y la parte sur es Wallonie. Puedo darte respuesta de la parte norte, que tiene su propio Ministerio de Cultura, al igual que la parte sur. El Teatro Taptoe es la mayor compañía del norte, la que recibe más subvención estatal. Tenemos el honor de ser, por tercera vez, embajadores de la cultura flamenca. Somos, contrariamente a otras compañías profesionales, una compañía sin teatro. Funcionamos de manera itinerante todo el tiempo. Somos la compañía profesional más vieja, aunque existen solistas profesionales con mayor tiempo de trabajo que nosotros. Taptoe es quien más ha representado a Flandes en festivales internacionales. Hacemos verdaderas giras fuera de nuestro país y hemos tenido grandes posibilidades con respecto a otras agrupaciones, y de invitar a directores, escenógrafos, compositores, sobre todo colegas de otras latitudes.

*Los títulos del Teatro Taptoe sobresalen por su diseño, texto y actuaciones impecables. Pienso en **Cielo**, una de sus obras más conocidas internacionalmente. El mundo del pintor Magritte se vuelve tridimensional; todo con una depurada síntesis y muy especial sentido de la técnica del clown en la interpretación. ¿A qué se debe esto?*

Buscamos un estilo para cada producción; somos perfeccionistas. Cada representación debe utilizar al máximo las posibilidades escénicas. Ha sucedido que, muchas veces, personas que no conocen nuestros espectáculos se

preguntan si es la misma compañía. No queremos ser como la obra de un pintor que se le reconoce por una cosa u otra ni tener períodos en la evolución. Siempre encontramos personas nuevas en la vida, todas las personas son diferentes. Deseamos que las producciones lo sean también.

¿Pero aun en esa diferencia hay un equilibrio en los componentes del espectáculo que distinguen el trabajo artístico de la compañía?

Esa es una opción de Taptoe: hacer los espectáculos lo mejor posible por respeto al público. Tenemos los medios para hacerlo, pero si un día Luk y yo dejamos de poseer esos recursos económicos, continuaremos; no vamos a dejar esto nunca.

*Freek Neiryck es también coordinador del Festival Figeuro, que se celebra los años pares, y del Festival Puppetbuskers, que se convoca los años impares, ambos en Gante, Bélgica, y bajo el auspicio del Centro de Teatro de Figuras Europeo. Estos eventos se realizan sobre todo para promocionar la labor de solistas y grupos que no han sido reconocidos, pero que tienen una trayectoria creativa de probada calidad. Es redactor jefe del boletín **Figeuro**, que se publica cada dos meses y contiene amplia información sobre los títeres. ¿Es **Figeuro** un complemento para la labor teórica y titiritera en Bélgica?*

Digamos que **Figeuro** no pretende ser una revista teórica sobre el teatro de títeres. Los lectores que son profesionales de este arte no encuentran muchas cosas en el aspecto teórico, pero sí en el histórico, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo de los títeres en otros países. Queremos abrir el conocimiento de los muñecos de otros lugares del mundo para la gente de Flandes y del ámbito neerlandofónico, y, a su vez, presentar el desarrollo de los títeres neerlandofónicos al mundo. Considero, como redactor jefe del boletín, que es importante el conocimiento sobre cursos, talleres, museos, festivales, todo lo que la gente quiere saber. También publicamos reseñas sobre compañías y personalidades; de aquellas que hemos leído en publicaciones, pero sobre las cuales no hay una información exacta acerca de su trabajo.

¿Cómo ve usted el teatro de títeres de otros lugares del mundo con respecto al que se realiza en Europa?

Yo me siento muy molesto cuando me preguntan de qué país vengo. No soy nada nacionalista, ni a nivel nacional ni a nivel europeo. Cuando me bajo del avión en una ciudad, yo me siento cómodo, nunca he tenido un choque cultural. También está mi ideología, que cree en el internacionalismo, y está también el hecho de que yo no veo diferencia entre las gentes, los países, los colores, la religión. No comprendo cómo se puede ser racista, no lo comprendo en absoluto. Siempre estoy en la investigación; yo pienso que cada persona tiene algo que enseñar. Tuve una experiencia en Venezuela, donde lo primero que expresé fue que estaba allí para darles conocimientos, pero también para aprender de ellos. La etapa de colonización que sufrió América Latina



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

muchos miran a Europa con ojos grandes, hacia arriba. Naturalmente, hay diferencias. Por ejemplo, ayer en tu representación¹ yo vi la escenografía y pensé: Si mi escenógrafo pudiera venir a Cuba para que viera cómo se pueden hacer trabajos sin grandes recursos, enriquecería su fantasía.

Aquí se hallan soluciones que cuestan bien poco: una buena reflexión para un escenógrafo y para un director de escena. Yo respeto la evolución del teatro en cada país y estoy convencido de que no se puede ver todo con los lentes europeos. Sería muy centralizado como idea. Hay siempre detalles muy interesantes en las creaciones hechas por personas de otra cultura.

Para Freek, el término teatro de marionetas, usado internacionalmente, no es claro. Proveniente del idioma francés, la palabra marioneta responde en Bélgica -y en Cuba también- al muñeco que se anima mediante hilos. Para ellos títeres es poppen, pero no entrarían tampoco ahí elementos títeres como las máscaras y los objetos. Por tanto, utilizan el término definido por los alemanes: teatro de figuras, que lo implica todo.

¿Dónde situaría usted el teatro de figuras actual con respecto a las otras artes, ya a las puertas del nuevo siglo?

No hay ninguna razón para pensar que con el advenimiento del nuevo siglo el teatro de figuras está terminando, porque es un arte de este siglo y todavía tendremos decenas de siglos para mostrar cuán creativos somos. Si miramos el

¹ Obra *El Guñol de los Matamoros*. Teatro de Las Estaciones. Diseño: Zenén Calero Medina.

teatro de figuras en nuestro país a principios del siglo XX, veremos que sólo había representaciones de forma convencional. La verdadera revolución tuvo lugar en los años 60 y 70, por lo tanto, todavía necesitamos de mucho tiempo para seguir evolucionando. No me gusta comparar otras formas del arte con el teatro de figuras a nivel de valores, porque la nuestra es un buen ejemplo de combinación de muchas de ellas. Esto es una mezcla, posiblemente la de mayor simbiosis, por eso nos urgen los mejores artistas. No hay que hacer la lucha entre las artes, sino con las artes.

¿Está Freek satisfecho con lo que ha producido hasta ahora en el teatro de figuras?

A la edad de 23 años comencé a viajar gracias al teatro de figuras, y ya he visitado treinta y cinco países, de ellos veinticuatro con la compañía Taptoe. Este es el argumento egoísta. El argumento del corazón es que esta labor me ha dado la posibilidad de ver millones y millones de niños dichosos. Yo espero poder contribuir a que a ellos se les abra el mundo. Poder llevarlos a decidir su vida entre los valores de la violencia o de la amistad, sin imponerles la respuesta. Quiero que encuentren los valores que no hallan en la casa, ni en las series de violencia que pasan en la televisión. El teatro de títeres o de figuras ha enriquecido mi creatividad. Soy un hombre, dado mi carácter, deseoso de luchar siempre por mi libertad. Supe los límites del teatro de actores y también -en el período convencional de Teatro Taptoe- el de los títeres. Hoy Taptoe está a la altura del teatro de actores. Se ha ganado el respeto que tenía en los años 60. Ha evolucionado la mentalidad con respecto a este tipo de teatro. La combinación de actores y títeres me ha dado una libertad inmensa, que busca cada vez más nuevas posibilidades para escribir y dirigir. ■ *Rubén Darío Salazar.

ENTREVISTA A Héctor di Mauro

GANAR DEFINITIVAMENTE LOS CAMINOS

Yanisbel Victoria Martínez Xiqués

Esperó más de treinta años para venir a Cuba, pero repitiendo esa sentencia popular de más vale tarde que nunca, llegó como invitado al III Taller Internacional de Teatro de Títeres, en la primavera de 1998.

Héctor Antonio di Mauro, natural de Córdoba, Argentina, titulado de Maestro Normal Nacional y devenido Maestro Títere, viajó junto a su compañera de vida y oficio, Raquel Venturini, ambos miembros del Teatro de Muñecos La Pareja.

Fue fundado en 1952, con Eduardo, hermano gemelo de Héctor y también títere de alta casta, recorriendo itinerantemente durante casi medio siglo los países suramericanos y europeos, incluyendo en su repertorio obras de su autoría y de dramaturgos como Lorca, Villafañe, Jodorowsky, Espina, Freitas, entre otros.

La ininterrumpida carrera de Héctor se aprecia también en un sinnúmero de publicaciones para diferentes revistas, en la

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

dirección de espectáculos con otros grupos y escuelas, en la participación de giras y temporadas, en la organización de decenas de festivales y encuentros de títeres y, sobre todo, en el ejercicio de la pedagogía teatral.

En Matanzas lo conocí, y después de varios días escuchándolo hablar y discutir sin descanso con los colegas, y de haber visto su espectáculo en la muestra del taller, comenzó este diálogo con el maestro, con la admiración y el respeto de atenta aprendiz.

¿Por qué Héctor di Mauro decide ser títerero (aunque estudió pedagogía) y no doctor, ingeniero, abogado o practicante de otro oficio?

Eso es algo que es como casarse. Hay un momento en que tú tienes necesidad de hacer pareja, de tener hijos, de conservar los parámetros fundamentales de la especie. Yo creo que con la vida también es un poco parecido. Nadie se propone ser nada; la vida te va diseñando caminos. Pude haber sido metalúrgico, o médico. Te propones hacer cosas en la medida que creces. Nosotros nunca pensamos ser títereros hasta que nos decidimos.



• Héctor di Mauro.



Desde la escuela primaria jugábamos con los títeres; en la escuela secundaria seguíamos haciéndolo. Cuando entramos en la universidad, que ya éramos adultos, teníamos nuestro teatrino; íbamos dando funciones, fundamentalmente, en las escuelas. Luego empezamos a tener alguna pequeña economía de adolescente no emancipado y pasaron dos años. En el primero éramos universitarios aficionados a los títeres y en el segundo títereros aficionados a la universidad. Se iban cambiando los roles.

Yo estudiaba para ser ingeniero vial; me encantaban los caminos. Y después dije: si yo lo que quiero no es hacer caminos, sino recorrerlos. Entonces Eduardo y yo le planteamos, casi juntos, a la familia, que abandonábamos la universidad para dedicarnos profesionalmente a los títeres. La familia se desmayó: hijos únicos y para colmo mellizos, y para colmo los dos querían ser títereros... Era la frustración de mi padre, que quería dos profesionales; y el contento de mi madre, que alentaba estos procesos y era quien dominaba intelectualmente la casa. Realmente no había ninguna barrera, y ya éramos adultos.

Fue un salto al vacío. Javier en ese tiempo vivía de sus libros; realizaba algunas funciones; sacaba algún recurso, pero no se puede decir que era profesional. Los otros compañeros tampoco. Podíamos elegir los caminos, podíamos elegir los tiempos.

Usted comienza a ser títerero de esa manera, pero han pasado muchos años y ya no es nada ingenuo su empeño: Héctor y Eduardo di Mauro han instaurado una «cátedra» en el quehacer títerero argentino y latinoamericano... ¿Cómo definiría esta «escuela Di Mauro»?

La escuela Di Mauro es una escuela que existe a la vez que es inexistente. Es existente en el sentido que nosotros, con Eduardo, generamos un movimiento donde el tratamiento del muñeco era mucho más dramático que poético. El valor de las obras de Javier estaba dado por el texto, no importaba que el muñeco tuviera un manejo prolijo. Pero nosotros teníamos otra idea de este tipo de teatro cuando empezamos a crecer. Yo observaba lo que hacía Eduardo, y Eduardo lo que hacía yo. Y nació todo un repertorio que tenía que ver más con la situación que con el discurso. Entonces comenzamos a trabajar en una serie de facetas que definen el movimiento, la credibilidad del títere, y podemos afirmar que hay una escuela en el manejo del muñeco de guante. El espectáculo presentado es una muestra de las distintas facetas por las que nosotros pasamos.¹

*En 1896 Jarry estrenó su *Ubu Rey* y el acontecimiento fue vanguardista. El pensamiento renovador de Artaud también*

¹ El espectáculo presentado en el evento fue Una Conferencia Ilustrada, que contaba con el siguiente programa: 1ra. parte: «La pantomima y los títeres»; 2da. parte: «La música y los títeres»; 3ra. parte: «La poesía y los títeres»; 4ta. parte: «El teatro y los títeres»; 5ta. parte: «Los títeres sin títeres».



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

lo fue, como los textos breves de Lorca y otras muchas experiencias que podrían enumerarse. Con todo el tiempo y el mundo que ha recorrido, ¿qué consideraría como vanguardias en el teatro de títeres actualmente?

Esto es una cosa sumamente subjetiva. Por lo general las vanguardias son saltos al vacío que de repente se coronan como lo que puede haber sido el Rey Ubú. Se coronan, pero mucho después, y el tiempo corrobora que, efectivamente, fue una vanguardia. Pero así como lo de Jarry fue demostrable, hay miles de experiencias que pretenden ser vanguardia y no lo son. La vanguardia es la búsqueda de un camino nuevo de comunicación; pero también la sociedad va cambiando. Antes de pensar en la vanguardia, yo me preocupé en lo que es la conquista de un oficio. Un ejemplo muy claro es Picasso; fue vanguardia, pero cuando experimentaba algo nuevo era porque lo clásico estaba en él totalmente asentado. Toda vanguardia se fundamenta en un oficio muy seguro. El hecho cultural es prácticamente indivisible. Es una evolución que se va reelaborando, realimentando, y más que estar preocupados por la vanguardia, yo te diría que lo que debe hacer el titiritero en Latinoamérica, para dar su grito mejor, es, primero: una concientización total de que tenemos una cantidad de problemas comunes, y que desde ellos es de donde tenemos que dar nuestro grito, nuestro mensaje a un público, sea de niños, adolescentes o adultos. Los temas... Ese es uno de los valores de Villafañe, que se puede representar en cualquier parte de Latinoamérica; siempre tiene una vigencia, porque está hablando de personajes populares, aunque sean rituales. Más que por las vanguardias estoy preocupado porque podamos -con la misma fluidez con que ustedes pueden hacer Villafañe aquí- hacer cosas cubanas allá. Latinoamericanizar las cosas, universalizar las cosas...

Pienso que el teatro de títeres exige a sus creadores una cuota de amor extra, que se encuentra para mí en el campo de la eticidad. Háblenos de esto...

Hay una gran diferencia en el hecho teatral entre los actores y los títeres. En el teatro de actores el personaje es el ser humano. El títere es un símbolo del hombre. Es muy difícil que un títere sea egolátrico, y es muy fácil que un actor lo haga. Este saluda, lo aplauden a él. En cambio, al títere lo maneja un titiritero detrás de un biombo; saluda el títere y eso es algo realmente hermoso. Yo creo que todo tipo de arte tiene que ver con la humildad y el desprendimiento. Podríamos aplaudir a un panadero porque el pan es rico, o a un campesino porque tiene unos melones tremendos, pero el actor es un bicho muy particular, que tiende a la egolatría y a pensar que es diferente. En mi criterio éxito significa poseer buenos recursos materiales para realizar algo, pero estimo que el éxito es también estar conforme contigo mismo, con lo que haces, y eso genera muchas cosas interesantes. Estar contento con lo que uno desarrolla es muy gratificante, es la paz interior.

El grupo La Pareja no trabaja en salas por taquilla. Cuando vamos a un pueblo tratamos de que las instituciones, sean oficiales o privadas, posibiliten que todos los niños disfruten,

porque por taquilla estás limitando a hacer tu trabajo artístico al servicio de la clase que puede pagar.

La bondad de tus logros surge de lo que haces, no tiene que venir nadie a decírtelo. Es tu propia conciencia la que dicta hacer cosas importantes. El teatro de títeres es el teatro de la imaginación; ahí no hay divos, no existen los personajes estereotipados que nos da la sociedad de consumo.

Una de las prioridades que tenemos en Córdoba es ayudar a todos los colegas y, especialmente, a los más desprotegidos. El hecho de ser titiriteros es ya dar un salto al vacío en una sociedad eminentemente metalizada, y además agresiva, y es buena hora de que exista un titiritero y trabaje para niños. Las estadísticas relacionadas con los problemas de la infancia son alarmantes; no podemos estar contentos, y por eso hay que seguir trabajando.

En los albores del nuevo siglo, si puede esto tomarse como una fecha de replanteo de criterios y proyectos para los cien años que siguen, es hora de que se ejecuten los planes de las escuelas para titiriteros. (En Cuba, afortunadamente, se dan los primeros pasos.) Usted y Eduardo tienen la idea de crear el Instituto Latinoamericano del Títere, y cuando nos decidamos a hacer la «escuela», tendremos que contar inevitablemente con ustedes. En un plano ideal desde el que partir, ¿qué haría Héctor di Mauro con su escuela?

Si nuestro trabajo es subestimado, la culpa también la tiene el titiritero. Te pones un muñeco en la mano, lo mueves frente a un grupo de niños y los niños aplauden; tú dices cualquier cosa y ya está. No hay un análisis de lo que hago, tanto en la idea que encaro, como en la problemática, como en la técnica. Por ahí se podría empezar a trabajar en las escuelas. Cuando hay un grupo grande de titiriteros y se empiezan a ver cotidianamente desniveles, todo cambia. Para algunos, con el entusiasmo y la facilidad para llegar a los niños está todo terminado, pues ya pueden vivir de este trabajo. No se mueven más, y de repente, si les es suficiente para poder subsistir, lo llevan hasta el infinito. Contra esto debemos luchar en el próximo siglo, porque evidentemente toda experimentación, toda potencialidad para gastar en un proyecto y repertorio nuevos cuesta mucha labor, dinero y tiempo. Debemos perseguir la calidad. Entre los propios compañeros obligarnos a tener una técnica más depurada, porque con ella se pueden expresar infinitas soluciones y buscar, crear otras nuevas. Ahí es cuando nace la necesidad de una escuela, porque no podemos dar lo que no tenemos. Nuestros espectáculos van a ser siempre la síntesis de lo que somos, intelectual, moral y éticamente.

Durante los diez días de estancia en la isla ha visto muchísimos espectáculos. Según su juicio, que por supuesto siempre será una primera impresión, ¿cómo valoraría el movimiento titiritero cubano en estos momentos?

Hay varios espectáculos que tienen una dignidad total para los mejores escenarios del mundo, sin embargo, hay desniveles que dependen en alguna medida de la formación teatral que tienen ustedes y del empeño que ponen. Nota

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES



gran cuidado en respetar las tradiciones de la cultura afrocubana, lo que me parece bien, pero un poco lo rechazo, porque pienso que debemos tener más cuidado en rescatar los problemas comunes y cotidianos. Y yo he visto acá cosas muy lindas, pero hay un esbozo, se pasa de un instrumento a otro, de un tipo de muñeco a otro con una velocidad muy grande, sin experimentar todas las posibilidades dramáticas y expresivas que puede tener. Lo llamaría una carencia. Hace falta un adiestramiento. Es necesario a la hora de controlar la velocidad al hablar; se expresan muy rápidamente; deberían acudir a la mímica para que no hablen y el muñeco se exprese con su tiempo.

¿Cuáles serían para usted los elementos que definen la artística del teatro de títeres, su procedimiento creativo?

El teatro de muñecos es una herramienta de comunicación increíble. Es difícil expresarse si previamente no hay un conocimiento de esta herramienta que es el muñeco. Es un instrumento, y mal podemos participar de una orquesta sinfónica si no lo sabemos tocar. El titiritero, por mucha potencia que tenga en su talento, le es imposible hacerlo sonar dramáticamente, si no hay un conocimiento muy grande. De él comienzan los procesos creativos en las mentes de quienes se dedican a esto. Me parece muy bien este teatro de la imaginación donde hay que hacer un personaje y puede tener veinte centímetros o un metro de altura. La imaginación ha de volar al infinito en el teatro de muñecos. El plástico, el diseñador, el director, diría que son integrantes fundamentales. Un actor puede autogestionarse porque tiene una sensación de volumen, que es la de su

cuerpo. Pero el titiritero no, lo que tiene por lo general es un biombo por delante y lo único que ve es el techo. No ve lo que está pasando, cómo armonizan estos personajes en un espacio escénico. En cambio, el director y el diseñador sí, y hay muy pocos en el teatro de muñecos. Formarlos sería otra de las prioridades.

Para los que participamos en las actividades del evento papalotero fue una suerte de lujo contar con un invitado como Héctor di Mauro. Aquí participó del encuentro teórico, del día Villafañe, del homenaje titiritero a Lorca, del foro Títeres y Educación; trajo, además, su espectáculo, y sobre todo charló con todos los colegas, como se hace con los buenos amigos, regando en esta isla verde su savia de conocimiento y amor, de medio siglo vivido entre retablos y muñecos, dando muestras de una vitalidad inusitada que ya sabe de setenta primaveras.

Quizás la primera culpa sea de Villafañe, pues cuando invadió Córdoba en el verano de 1940, maravilló con sus personajes a miles de niños, y Héctor, que estaba entre los muchos, «se enamoró de los títeres y fueron éstos sus guantes de invierno y verano».² Pero el resto de la culpabilidad es completamente suya. Decidió recorrer caminos en vez de construirlos, y de tanto andar los ha hecho como artístico ingeniero vial, pero, definitivamente, los ha ganado.■

² Tomado de un programa de mano del grupo La Pareja.

ENTREVISTA A *Lñaqui Juárez*

Director de Arbolé

EL OFICIO DE TITIRITERO ES UNA MANERA DE HACER QUE IMPLICA TAMBIEN UNA MANERA DE VIVIR

Marilyn Garbey

*En el Tercer Taller Internacional de Títeres de Matanzas, el grupo Arbolé encontró cálida recepción. Presentaron **Las aventuras de Pelegrín**, de Lñaqui Juárez; **El retablillo de don Cristóbal**, de Federico García Lorca; **Los cuernos de don Friolera**, de Ramón del Valle Inclán; **La calle de los fantasmas**, de Javier Villafañe; **Los ibeyis y el diablo**, de René Fernández; **El sereno y el diablo**, de Kike Sánchez Vera; **La casa encantada**, de César López de Ocon; **Yermo**, de Alberto Calvo.*

Títeres de guante, títeres de cachiporra, títeres para niños y adultos, el retablo como medio expresivo, el humor como recurso comunicativo, el diálogo con el público, la claridad en el lenguaje, el poder de síntesis -que alcanzó altos cotos en la versión del esperpento de Valle Inclán, de la autoría de Lñaqui Juárez-, el oficio y la destreza en la animación de muñecos, son algunas de las cualidades de este grupo, con sede en Aragón, aquel sitio que encontrara un lugar en el corazón del joven Martí.



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

Arbolé quiere divertir a la concurrencia y lo logra con Pelegrín, personaje de la tradición titiritera aragonesa, suerte de Quijote que va por el mundo, lanza en ristre, salvando princesas, combatiendo contra dragones; sólo que Pelegrín puede ser sincero o puede engañar al dragón, la princesa no siempre observa buenos modales y el dragón es un ingenuo que confía en todos.

Arbolé -fundado en 1979- va por las tres mil representaciones. Europa, América, África han sido testigos de su faena y han comprobado cómo posibilitan lo imposible.

En 1990 abrió la sala Arbolé. Su programación se conforma sólo con espectáculos titiriteros. ¿Cómo funciona? ¿Con qué criterios seleccionan a los que allí se presentan? ¿Tiene un público estable?

Abrimos la sala Arbolé por un sueño, un sueño compartido por todos los titiriteros que, dado su *status* de ambulantes, andan de aquí para allá, ofreciendo espectáculos en no muy buenas condiciones. Es un proyecto privado, pertenece a la compañía; no está auspiciado por ninguna institución pública. Recientemente hemos empezado a conseguir alguna subvención, pero marcha íntegramente con nuestros recursos, los que generan la taquilla de la sala (que nunca llega a cubrir el costo de las funciones) y el trabajo de la compañía que, afortunadamente, hace un cúmulo de funciones cuyos beneficios redistribuimos entre las otras actividades no lucrativas, como pueden ser la edición de libros, las giras al extranjero.

La programación es casi sobrevenida. A veces llama un grupo, anuncia que está en España y tiene un fin de semana libre. Entonces lo programamos porque nos interesa mucho que los grupos extranjeros pasen por allí, que la sala sirva de puente.

Tratamos que la programación sea coherente y ofrezca siempre variedad para que pueda formarse un juicio. Pretendemos que el criterio de selección sea abierto, tenemos nuestras propias referencias, pero pensamos que lo que el espectador necesita no es únicamente lo que nos agrada. El público que hemos creado es uno de nuestros grandes tesoros y merece la mayor información. Para que comprenda lo que se le ofrece, sólo se consigue educándolo.

Arbolé realiza un extenso trabajo para promocionar el teatro de figuras, que incluye campañas en las escuelas, la edición de textos titiriteros y la creación de un centro de documentación de obras para títeres. ¿Por qué ese empeño en ampliar el universo del títere?

Hace algunos años comenzamos a hacer campañas en las escuelas. Estas, al igual que las funciones, permiten contar con un auditorio garantizado. Posibilita experimentar, pero

también obliga, porque hay que mantener ciertos niveles de calidad para no perder ese sector del mercado de los títeres que son las escuelas.

El dinero de las actividades lucrativas -escuelas y funciones- lo redistribuimos en otras actividades que conforman el proyecto Arbolé, como pueden ser la edición de libros o de material divulgativo dedicado a los niños que ven las funciones. Debemos aclarar que nosotros no vamos a los colegios, éstos son los que visitan el teatro. Hemos querido que se mantenga la liturgia del arte teatral: que los niños pasen por la taquilla, paguen la entrada y haya un acomodador. Nuestra salita -muy pequeña: 150 localidades- ha creado estas condiciones para que los chicos se acostumbren a pagar. Si no les cuesta nada, porque asume el ingreso un patrocinador, nosotros les pedimos que hagan un dibujo, y así, por el fruto de su trabajo tengan acceso a la función. Deben comprender que la cultura es valiosa y, por tanto, hay que pagarla. Es preferible recibir el dinero del público, porque lo de los patrocinadores no sé cuánto durará.

Teníamos el proyecto de impresión de textos titiriteros y quien nos dio el empujoncito final fue Eduardo di Mauro. Con su desparpajo habitual, nos pasó los de sus amigos. Aclaró que no teníamos que pedirle permiso a nadie, que él nos lo daba. Las obras eran **La calle de los fantasmas**, de Javier Villafañe; **El gato y los ratones**, de Roberto Espina; **El mago y el payaso**, de Cándido Moneo Sanz.

Como el teatro de títeres no se encuentra en los anales de la historia ni en letra impresa, tal parece que no ha existido. Por eso empezamos a publicar trabajos para difundirlos sobre todo entre los titiriteros, y así pudiesen tener una gama lo más amplia posible en la elección de su repertorio. Luego formamos un centro de documentación de obras para títeres, con la insana intención de que los titeristas fijaran o escribieran los textos que utilizan para trabajar- que las más de las veces los han hecho ellos mismos- y nos los envíasen para conservarlos.

Abrimos otra línea, que es la de la teoría. Esa colección se dedica al ensayo y la crítica; la hemos presentado con el libro de Freddy Artiles *Títeres: historia, teoría y tradición*. Desde hace un tiempo estoy en contra de las historias del teatro de marionetas, puesto que siempre se basan en lo que se ha leído de otras fuentes, y éstas, a su vez, citan otros textos.

Al no hacerse un trabajo de campo directo, cada quien aporta su grado de intuición de lo que supone que fue. Llegó un momento en que la historia de este teatro se tergiversó y hasta se pueden encontrar algunas completamente contradictorias.

Al comenzar esta línea editorial, pedimos colaboración a varios maestros, y entre el material que nos facilitaron decidimos publicar el libro de Freddy por considerarlo magnífico, y aunque, desde luego, confronta las fuentes, expone

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

distintas opciones y deja al lector elegir la que quiera, aunque él se decante por una u otra. Que deje el material abierto a la elección del lector me parece, francamente, estupendo.

Es un libro que puede ser útil para aquellos que se acerquen por primera vez a este divertimento, e incluso a los aficionados y a los profesionales puede clarificarle muchas cosas, tanto de la historia de estos muñecos como en su concepción.

Fueron los hermanos Di Mauro quienes empezaron a plantearse en serio la profesión del titiritero y nos enseñaron que está todavía por inventarse. Si dices que eres titiritero mucha gente no sabe qué es eso, lo cual significa que no es una labor reconocida, ni siquiera por ellos mismos, pues la mayoría de las veces tampoco saben hacia dónde orientar sus pasos.

Voy a valerme de la ocasión para introducir una disputa que sostuve con el gran maestro Armando Morales. Yo creo que el teatro de títeres es más un oficio que un arte; obviamente, él defendía lo contrario, y aprovecho este foro para lanzar mi opinión. Este oficio de titiritero es una manera de hacer que también implica una manera de vivir, pero es algo que se debe aprender; quizás cuando lo hayamos conocido todo, podamos trascender y empezar a hacer arte; pero de momento, el 99% de los titiriteros que conozco son todavía gente de oficio.

Sobre la base de esta definición en lo que se refiere a esta actividad e intentando que entre todos lo logremos, nos hemos lanzado a hacer estas cosas, que a muchos les

parecen de locos. Que un ente minúsculo como Arbolé emprenda acciones como éstas, sobre todo, por amor al trabajo, a este oficio.



Ustedes tienen profundos vínculos afectivos y profesionales con los titiriteros latinoamericanos. Villafañe, Espina, los hermanos Di Mauro, Armando Morales, René Fernández se cuentan entre sus amigos. ¿Cómo ha influido en Arbolé su contacto con la gente de teatro de este lado del mundo?

Nos acercamos a América Latina por una razón cultural, por necesidad de conocimiento. Al terminar la guerra civil, en España los títeres se extinguieron y lo que quedó fue deleznable, con todo el significado que esa palabra tiene. Cuando hace veinticinco años se reinicia este movimiento comenzamos a investigar y encontramos un gran vacío. Miramos hacia América y aquí estaba la tradición que habíamos perdido; aquí estaban los grandes maestros, la gente que podía contribuir a nuestra formación. Hoy día, el movimiento titiritero español ha ganado en consistencia y todos aprendemos de todos.

Hay que mencionar personajes que han marcado de alguna manera nuestra historia: Javier Villafañe, que vivió cuatro años en Zaragoza y nos dejó su impronta; Roberto Espina -que creo es, después de Villafañe, uno de los grandes autores, y cuyas obras se presentan en toda Latinoamérica- a quien le hemos publicado un libro. Es la primera vez que se publica su obra; anteriormente circulaba en fotocopias, en copias mecanografiadas. A los hermanos Di Mauro, ellos nos señalaron el norte; a Armando Morales y René Fernández, que nos dirigieron espectáculos.

Queremos difundir en España el quehacer de los titiriteros latinoamericanos. Para ellos nuestra sala está abierta. Pienso que la mayor parte de los titiriteros latinoamericanos que entran a España visitan la sala Arbolé; hacen al menos dos funciones, comparten con nosotros, conversamos, bebemos vino y de esta manera surge el contacto, el conocimiento.

*Con la puesta en escena de **El retablillo de don Cristóbal**, de Lorca, Arbolé reivindica la estética de la cachiporra, confirma la irreverencia del títere y defiende el derecho del público a coprotagonizar el acto teatral. ¿Qué futuro, piensas tú, le depara a los títeres el próximo milenio?*

Creo que debe ser por el fin de siglo -cuando se nota cierta confusión en todo- que surge la necesidad de aclararse, e históricamente la manera de hacerlo ha sido volver a las tradiciones, porque és-



• Los ibeyis y el diablo. Dir. René Fernández.



EL INAGOTABLE RETABLILLO ESPAÑOL

Yamina Gibert



• El dragón de las siete cabezas. Grupo Txotxongillo. España.

corresponden con su inspiración tradicional. Se cuida la coherencia del espectáculo en la realidad moderna, y se tiene muy presente el antecedente que le dio origen. Hay personajes como Cristobita, que más que tipos son arquetipos necesarios de recuperar tal como son. Siempre cabe la posibilidad de cambiar algo, pero no se pueden olvidar las raíces. Nuestros colectivos son bastante reducidos, y está la ausencia de expertos «plásticos» que los acompañen, son los propios titiriteros quienes desarrollan su estética y diseño visual. Y en la medida que crece y acepta otras disciplinas, el teatro necesita colaboradores y asesorías especializadas. Nosotros, por ejemplo, en la última historia incorporamos al tema de investigación a un dibujante profesional. El realizó el diseño plástico de las marionetas y nosotros las articulamos. Involucrar a otros artistas, aunque no los contratemos todo el tiempo -tan sólo para producciones específicas, según las necesidades de asesoramiento-, es una garantía para la calidad.

El avance tecnológico de fin de siglo propicia el empleo de nuevos recursos expresivos en el teatro de muñecos, y en la propia vanguardia existe cierta tendencia al collage posmoderno. En cuanto a la utilización de técnicas sofisticadas, ¿cómo ha reaccionado nuestro movimiento y qué opina en cuanto a la defensa del seguimiento de la especialización del género para el público infantil?

La creación no es de un solo color, es como tener una paleta de pintor y dar vida con todas las tonalidades posibles. Los propósitos si son buenos son válidos. En el mundo del teatro

de la animación, ya no se puede hablar de muñecos o de marionetas, sí de objetos.

En España este campo se ha desarrollado ampliamente. Se hacen representaciones, desde las más sencillas hasta las más complejas, con aplicación de técnicas fabulosas; también se da el caso de quienes construyen sus figuras con cualquier elemento en presencia del espectador. Existen presentaciones con derroche tecnicista y otras puramente artesanales, según los objetivos de quienes las realizan. Hay distintas tendencias en cuanto a soporte de historias a contar, por consiguiente en la realización formal yo diría que hay una gran disparidad, y lo mismo te encuentras con títeres clásicos que con la intervención del actor en vivo.

Sin embargo, la obra clásica y su construcción tradicional, a pesar del surgimiento de nuevas historias, tendencias escénicas y tecnologías, no pierde vigencia en el público infantil. De vez en cuando hacemos una exploración para ver cómo es la recepción de los clásicos. Hace quince años construimos un personaje de la mitología, un cuento clásico, y éste atrapó a los niños. Esos niños hoy son los padres de otros niños: el público actual que acude a nuestras presentaciones. Hace dos años recuperamos otro cuento de nuestra literatura: **El dragón de las siete cabezas**, para esos chicos que están hartos de la diversión, del cine, del videojuego... Este público sigue el desarrollo del cuento clásico exactamente igual que lo hacían sus padres. A mí me parece que privarlos de este instrumento primitivo y mágico para la vida, sería como robarle algo al género humano. No digo que todo tiene que ser de corte tradicional, pero los titiriteros que trabajamos en esta vía tenemos que buscar un equilibrio entre esto y lo otro. Cuando surge una moda, de repente te dejas influir por ella, y con eso hay que tener mucho cuidado. Yo me acuerdo que años atrás el retablo tradicional era cosa de ancianos pasados de moda, por eso nos salimos del retablo tradicional y el títere perdió protagonismo. El titiritero quiso ser actor, no animador. En aquella época, muchos sin condiciones actorales pasaron a ser intérpretes en vivo y fue un desastre. Nos dimos cuenta de que con la preponderancia del actor mediocre perdimos todos. Perdimos actores que por lo menos poseían orientación, perdió el espectáculo porque disminuyó la calidad y perdió el espectador porque dejó de interesarse por el acontecimiento. Lo único que se logró fue despachar al público. Por eso hay que estar alerta con las modas, a medida que recorremos la vida descubrimos que todo no debe ser del mismo color.

Al títere de guante no hay que descartarlo, hay que protegerlo de la misma forma que se defienden otras técnicas mucho más modernas. Soy partidario de mantener junto a las nuevas experiencias el corte clásico de los cuentos, las



tas pueden ayudarnos a clarificar el futuro. En España muchos titiriteros volvieron la cabeza a las cachiporras.

Cuando yo comencé a hacer títeres, los titiriteros abominábamos de la cachiporra, porque era aquella que muchos grupos habían tergiversado. Después que investigas, descubres un nuevo mundo en el teatro de cachiporras; descubres que, probablemente, la base del teatro de títeres está ahí.

Y ahora que nadie sabe hacia dónde tirar, volvemos los ojos hacia ese punto de partida.

Nosotros comenzamos a trabajar con la cachiporra hace tres años. **Las aventuras de Pelegrín** es un espectáculo en clave de cachiporra porque lo hemos adaptado, pues es anterior. Aquí celebramos su quince cumpleaños. Y siguiendo por esa vía, que nos parece la base del lenguaje de los títeres, llegamos a **El retabillito de don Cristóbal**, que forma parte de **Las tragedias de amor y cuernos**, junto al bululú **Los cuernos de don Friolera**, de Valle Inclán.

El espectáculo es brusco e irreverente, crudo a propósito; con gran sentido del humor, el que tenían sus autores y el que le hemos añadido al darle esa nota de barrio bajo, de taberna.

Hacemos **El retabillito...** con puntos y comas, tal y como Federico lo creó. Se han variado algunas acotaciones porque físicamente eran necesarias al haber un solo manipulador, al no haber retablo. Hemos «pervertido» la obra de Federico, pero ahí está lo que él concibió. Para algo están los intérpretes, para interpretar lo que el autor escribió. Quizás la hayamos recrudecido, pero esa visión nuestra está contenida en **El retabillito...**

Ultimamente está muy de moda la tecnología multimedia de los ordenadores, y con ella los juegos interactivos en los que se supone que el niño habla con el ordenador; el ordenador responde y le hace proposiciones abiertas, que se pueden elegir, pero ya se sabe que no hay tal elección, que es algo dirigido. Siempre he dicho que los títeres son el primer espectáculo interactivo en la historia de la humanidad, porque en la representación de los mismos -más que en ninguna otra- se produce esa unión, de manera más natural y espontánea. No creo que sufrirán desprecio o arrinconamiento por la aparición de nuevas tecnologías, y pienso que tampoco con otros medios de comunicación, como los libros. El cine no desplazó al teatro, ni la televisión desplazó al cine.

El futuro de los títeres no me preocupa. Estoy absolutamente convencido de que porvenir tenemos, ni me lo cuestiono. ¿Cuál será ese futuro? ¿Hacia dónde nos encaminamos? Pues no tengo ni repajolera idea, me da igual. Por algún lado saldremos y nosotros mismos nos sorprenderemos de por dónde será. Por eso pienso que en el futuro nos veremos. ■

ENTREVISTA A

El país vasco constituye, en suma, una comunidad con una fuerte e irrenunciable personalidad, cuya antiquísima lengua va ampliando cada día su ámbito de influencia... Maridaje de mar y montaña, es un pueblo enraizado como ninguno en su tierra y aventurero por todos los mares.¹

Y es lo mismo que decir Euskadi, una zona emprendedora de España que conserva reliquias históricas, tradiciones, artesanías, ritmos y vascongadas, tomando conciencia de su identidad.

En Donostia -San Sebastián-, capital de la provincia Guipúzcoa, habita el Txotxongillo Taldea, teatro de títeres para público infantil y familiar, fundado en 1971, a cargo de Enkami Génuva y Manolo Gómez, presidente de la Federación de la UNIMA de España. Con este señor galante, gran admirador nuestro, ávido por conocernos de cerca, concerté una cita y mi curiosidad fue premiada, porque nuestra conversación en medio del bullicio del Taller y las continuas entradas y salidas de actores, técnicos y público de la sede del Teatro Papalote, más que una complicada sesión rutinaria de trabajo, fue el encuentro agradable con un ser humano sabio y de gran ingenio. El hallazgo de alguien que tiene muy bien definido su propósito de vida esperando el tercer milenio de nuestra era.

En Cuba al Teatro de Títeres de los 90 de mejor resultado, lo acredita el regreso a técnicas primitivas. Esto exalta cierto respeto a nuestra tradición titiritero más pura, para poder arribar a un experimento de carácter más auténtico. Así el retablo vuelve a ser protagonista como espacio escénico y se obtienen magníficas puestas de pequeño formato que son productos de fuertes procesos indagatorios históricos y culturales. En España, país que siempre ha sido defensor de su cultura y hábil conservador de su tradición folclórica, ¿qué ocurre en este sentido, en el mundo del teatro de figuras?

Hay una tendencia creciente a reconocer cuentos de la literatura universal, pero hay comunidades que son muy respetuosas de su tradición local. Nuestro país está formado por poblaciones de culturas muy diferentes, por eso no podemos hablar de una tradición española con carácter general, sí con mayor intensidad de tradiciones autóctonas regionales.

Existe un florecimiento en el teatro titiritero de estas zonas, donde se están recuperando personajes, leyendas e historias de nuestros antepasados.

Ahora, por ejemplo, estoy pensando en cuatro realidades próximas que tengo. Me refiero a grupos con conocimientos técnicos muy actuales que están investigando. Recobran mitos antiguos y obtienen personificaciones nuevas que se

¹ Tomado del libro de historia *Geografía de España*, tomo 5.



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

representaciones tradicionales. Me parece que si hacemos lo contrario, eliminamos de la cultura lo que forma parte de nuestra raíz. Cada cierto tiempo recuperamos historias de transmisión oral o escrita, cuidando nuestra tradición e insuflándole nuevos aires.

El público infantil o adulto reacciona siempre positivamente ante estas propuestas porque hay algo dentro de nosotros que nos lleva a lo eterno, que nos conecta con lo anterior.

Sin duda nos conecta con nuestros ancestros y nos revive un pasaje de la vida que nos antecede. Entonces Txotxongillo Taldea es una expresión que afirma su pensamiento.

Txotxongillo es una palabra que tiene su propia historia. Significa en vasco, títere o marioneta; es una palabra recuperada por nosotros mismos afortunadamente. No se utilizaba cuando nacimos como títeres; en aquella época lo frecuente era una derivación de la palabra Guñol, euskadizada: Guñola. Nosotros investigamos con un filólogo el término vasco que más se acercara al títere. Al indagar, encontramos unas manifestaciones de Lizardi, poeta fallecido, que hablaban de los diputados y senadores vascos en la cámara de gobierno, diciendo que se movían como el Txotxongillo, que no es más que marioneta en vasco. El orgullo de nuestro grupo es haber rescatado el término que hoy tiene uso generalizado. Lo que estaba escondido y nos costó buscar ya está en boca de los niños y los artistas, que refieren hacer teatro de Txotxongillo. Hasta en los encuentros internacionales se utiliza la palabra.

«Un gran cuidado de la plástica del espectáculo y un gran respeto hacia nuestro público, niños y niñas de tres a diez años y cuantas personas estén interesadas por la infancia.»

«Las marionetas permiten manipular imaginación o libertad. Y son el juego, el puente entre la artesanía y la más alta creatividad. Van desde un Joan Miró dictando sus imágenes al grupo (La Claca) en Cataluña, hasta la pieza más humilde hecha con cuatro nudos en un trapo. Son tentadoras, mágicas, incitantes. Y por eso mismo llevan encima una larga memoria y una larga tradición.»

«Teatro plenamente teatro. Acción presente que se muestra ante un público convocado, reproduciendo un pedazo de vida.»²

Como ve, llama la atención en su espectáculo la propia imagen visual, el estilo, la sencillez, el propósito de trabajar lo artesanal desde la propia construcción a pesar de contar con medios técnicos avanzados.

Pudiéramos trabajar con esos medios, pero ésta fue la forma que encontramos para expresar nuestros conceptos del teatro. También elegimos este modo porque nos relacionamos con el espectador infantil y tenemos en el grupo pocos medios humanos. Recuerda que únicamente somos Enkami y yo para contar una historia.

En la medida que se complejiza una expresión con recursos, te faltan manos y te pierden vida los personajes. Nosotros en

una obra podemos utilizar seis o siete personajes que no pierden su personalidad en ningún momento, aunque no se articulen, porque buscamos un punto de equilibrio, una forma de sostén en el coherente diseño espectacular que cuida lo máximo de la expresión. Tal como están contruidos, garantizamos que no se pierdan los personajes y que los niños activen su imaginación. Son rostros, cuerpos, figuras sugerentes que aseguran la riqueza del espectáculo. Como bien dices, la estética es muy sencilla y esta línea de la «sencillez» es igual que en otros grupos de España. Quizás no sea una gran virtud, pero no podemos hacerlo de otra forma. Nos gustan las cosas limpias y sencillas, no demasiada complicación en la articulación, porque en la medida que se hace más compleja, hay como un intento de aproximación a lo humano y entonces tiene que estar muy bien hecho, casi perfecto, porque si no pierde credibilidad. Es más cierta una propuesta sugerente, que una propuesta realista o demasiado sofisticada.

La UNIMA, organización que usted preside en España, respecto al arte de la marioneta ante el tercer milenio, ¿qué direcciones de trabajo plantea para apoyar la continuidad del género?

La Federación Española de la UNIMA tiene tres importantes objetivos de trabajo. El primero es promover la docencia, impartir la especialidad para desarrollar la formación de los títeres, tanto de los que empiezan como de los veteranos. Hay pocas escuelas de títeres en nuestro país, por eso tratamos de propiciar jornadas de formación de actores-títeres. Los profesores que escogemos son especialistas de España y de otras naciones, capaces de impartir distintas disciplinas, la información de nuevas tecnologías y el uso de nuevos materiales. A lo largo del año se pueden producir seis y ocho encuentros de este tipo, lógicamente no todo el que lo necesita asiste, porque hay que compaginarlo con el trabajo práctico de la programación. Otra vía de desarrollo es la participación en los festivales. Junto a los elencos del exterior, entendemos que el intercambio en las temporadas es fundamental, es la forma más inmediata de percibir otras tendencias. La contemplación del fenómeno ajeno es esencial. El tercer objetivo es promover publicaciones de materiales informativos especializados y una revista. La publicación es un instrumento que complementa la actividad publicitaria.

Antes de dar gracias por su atención, creo que me falta la pregunta obligada. ¿Dígame qué impresión le causa el arte títerista cubano? Por lo que sé, ha superado sus expectativas.

Es muy agradable ver que tienen un movimiento más amplio de lo que suponía. La realidad desde la distancia se debilita, por eso estoy contento de haber venido y estar a su alcance, ver nuestros puntos de contacto. Estoy recorriendo los espectáculos y en ellos observo muy marcada la riqueza de la fuerza humana. Nosotros, en general, tenemos menos aporte en este sentido, aunque ostentamos mayor riqueza técnica.

Don Manuel, sin damos cuenta pasó el tiempo. Muchas gracias por la lección de vida que nos propone. Ojalá tengamos pronto noticias de ese gran retablo que sus compañeros artifices no agotan. ■

² Citas tomadas del dossier de Txotxongillo Taldea, referencias de prensa escrita y de la crítica autorizada de España.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES COMO UN REY MIDAS, ES



Y. V. M. X.*



Varias son las características que distinguen al teatro de otras artes. Pero una muy poderosa es su imprescindible capacidad de comunión, de congeniar en una obra decenas -y hasta cientos- de personalidades, voluntades, intereses...

Directores, actores, músicos, coreógrafos, técnicos, se unen por largo tiempo en pos de un proyecto común. Y hay un rol que tristemente en el medio teatral cubano se relega y subestima, o no se coloca en su justo lugar, que es el del diseñador escénico.

No más escoger azarosamente alguno de los espectáculos que puedan verse en las salas del país, y analizar críticamente su trabajo de diseño, bastará para argumentar la idea del lugar menor que damos a estos especialistas. Igualmente sucederá si se revisan los espacios dedicados a éstos en las

publicaciones teatrales, las estructuras de los grupos, los distintos procesos de creación, los programas de estudio de las escuelas de arte. En el I.S.A., por ejemplo, hace sólo dos años que es considerada esta especialidad como una carrera a estudiar independientemente.

Diana Fernández y Derubín Jácome, importantes realizadores, profesores e investigadores de esta rama, han definido el diseño teatral como «la disciplina que se ocupa de la creación, selección y organización total de los componentes de la escena, los cuales, en estrecha relación con las otras partes integrantes de la puesta, solucionan los aspectos concernientes a la óptima capacidad de comunicación con el espectador».¹

¹ Diana Fernández y Jácome Derubín. *Metodología para la crítica del diseño teatral*, p.9.

Por tanto, es principalísima la incidencia de los diseñadores en las producciones. Sus tareas son bien conocidas: convertir en imágenes, volúmenes e información el *sumum* de lo que proponen autor, director, actores, aportando su artística visión y soluciones concretas en los espacios, escenografías, vestuarios, luces.

La historia del teatro revela, en el decursar de los siglos, constantes cambios en los modos de actuar, de escribir, de relacionarse con el público, en las maneras de diseñar. A medida que fue cambiando el hombre y su medio, fue evolucionando también la forma de verse y representarse.

En el teatro de títeres, el diseñador es el encargado, además, de darle cuerpo y rostro a las figuras que luego se animarán en manos de otros, pero antes, en las suyas, han de ser hermo-



TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

sas -cualquiera sea su estética-, resistentes y vivas. No se debe olvidar la idea que siempre recuerda el maestro Arman-

do Morales: el títere, antes de ser un miembro de la familia teatral, es un objeto que pertenece a las artes visuales y a sus exigencias ha de responder inicialmente.

Y si relegado es el diseñador en la vida teatral en general, más lo es en este especial teatro, pues por correlación llega a él la subestimación siempre tenida a este arte - y afortunadamente bastante reivindicada en la última década.

CONOCER EL CORAZÓN DE LOS MUÑECOS

Zenén Calero Medina (Cárdenas, 1955) es uno de los pocos a quien, evidentemente, no le importa esa expatriación, confinamiento o destierro de los que como él andan y desandan en el campo del diseño escénico.

Lo demuestra con más de quince años de experiencia profesional, fundamentalmente en el mundo de los títeres, al que se ha entregado como amante fiel, y consagrado sus mejores sueños e impulsos creativos. Podría probarlo también con su participación junto al grupo Papalote -pilar ya imprescindible del teatro para niños cubanos, y del que Calero es su diseñador general desde 1980- en casi todos los festivales celebrados en este tiempo en el país y en otros de prestigio internacional como el Iberoamericano de Cádiz (España), el Internacional de Títeres de Bielsko-Biala (Polonia), el de Bilbao (España), el colombiano de Teatro Infantil de Medellín, el Internacional de Títeres de Ollin Yolistli, D.F. (México) y el Mundial de Teatro de Títeres de Charleville - Mézières (Francia); o con la decena de exposiciones que ha tenido en Cuba y otras plazas como Suecia, Rusia, Francia, España o Checoslovaquia, donde obtuvo medalla de Oro y Diploma de Honor junto al colectivo de diseñadores cubanos que par-

ticipó en la Cuatrienal de Diseño Escénico de Praga, en 1987. Lo patentiza además con diferentes premios y reconocimientos² y la Distinción por la Cultura Nacional.

Todo este recuento de méritos bien ganados (repaso que para nada tiene objetivos petulantés) es posible gracias a la imponente obra que lo sustenta.

Ha trabajado sin descanso en 53 espectáculos aproximadamente, con Papalote de manera principal y también con el Teatro Nacional de Guiñol, el Grupo Escambray, Teatro Caribeño, Danza Espiral, Teatro de Las Estaciones, entre otros; pero, además, ha practicado el diseño de libros, afiches, revistas, textiles, vidrieras, personajes para la televisión, etcétera...

Acercarse a Zenén, que es lo mismo que acercarse a su obra -siempre, siempre trabaja- significa aproximarse a un mago o hechicero que convierte la realidad en imágenes análogas y maravillosas, y de su sombrero saca entonces cosas extrañas: pañuelos, conejos, cristallitos de colores, dibujos, sombras, títeres...

Según él, comenzó en el teatro «tirando piedras»: «Yo había estudiado algo de diseño, pero ni por la mente me pasaba la posibilidad de trabajar con títeres. Incluso llegué a matricular In-

geniería Mecánica, pensando que el dibujo me ayudaría, aunque tuve que dejarla porque no pude con tantos números y cuentas.»³ Quizás porque no comprendió sino muy adulto, que sus juegos de niño tenían ingenuamente un marcado carácter teatral.

Estudió de forma parcial en la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas «Mártires de Bolivia»; confiesa haberse interesado en ese centro por las materias de diseño y dibujo, tal vez por contar con buenos maestros -hoy artistas consagrados- como Roberto Fabelo y Ever Fonseca. Después recibió seminarios para diseñadores convocados por el ICAIC y un curso de posgrado de Diseño Escénico para Teatro, Cine y Televisión, impartidos durante dos años en el ISA por Diana Fernández y Derubín Jácome.

Pero su escuela mayor ha sido el trabajo sostenido en el Teatro Papalote, bajo la dirección del maestro René Fernández Santana, con quien Zenén dice haber empezado «en serio», pues fueron las propuestas del talentoso Fernández. las que exigieron de Calero un estudio mayor, y las que incentivaron en él un afán de indagación constante.

Obvio es que la obra de un diseñador está en íntima relación con los presupuestos de la fuerza directriz, pues ambas al interactuar se complementan a favor de la puesta en escena. Tan inteligente ha de ser lo que propone el uno como el estímulo que lanza el otro. «El empeño por traducir el texto dramático al lenguaje de la plástica se hace posible sólo por una respetuosa concientización de las premisas de dirección.»⁴ De esa disputa, que es armonía, todo resulta.»⁵

²Entre los premios más importantes de Zenén Calero Medina están:

-Premio al mejor diseño escénico. Obra: **Nokán y el maíz**, IX Festival de Teatro para Niños, 1985.

-Premio «Rubén Vigón» de diseño escénico. Obras: **Okin, eiyé ayé y La fiesta de los dragones**, 1990.

-Premio al mejor diseño escenográfico y general. Obras: **Romance del papalote que quería llegar a la luna y Obiyá fufelélé**, XI Festival de Teatro para Niños, 1990.

-Especial «Rubén Vigón». Obra: **Divertimento Moderato**, 1994.

-Premio Villanueva. Obra: **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, 1996.

-Premio Segismundo de Puesta en Escena. Obra: **La niña que riega...**, IX Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, 1997.

³ Palabras de Zenén Calero publicadas en el artículo «Un oficio de todos», por Ibis Rosquete y Jorge A. Ebro, en periódico *Juventud Rebelde*, 13 de abril de 1997.

⁴ Palabras publicadas en el artículo: «Del brazo con sus muñecos recorre Matanzas Zenén Calero», por María Elena Bayón, en periódico *Girón*, 20 de julio de 1986.

⁵ Palabras de Zenén Calero publicadas en el artículo: «El hechicero de Papalote», por Margarita García A., en *Ibid.*, 29 de septiembre de 1985.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

Reconoce sentirse influenciado por el criterio de otros artistas como Jesús Ruiz y Armando Morales, cuyas obras tienen afinidad con el sentido plástico de Calero, así como por la linda época del TNG, a cargo de los hermanos Camejo y Pepe Carril.

Zenén ha sabido muy bien tomar todo lo bueno y útil para desarrollar su trabajo, y se incluye dentro de los mejores ejemplos de nuestro teatro. Creo que si Papatote amerita el lugar tan cimero que hoy tiene, se debe en gran medida a la excelencia con la que él ha diseñado los personajes que viven en la salita de Daoiz.

Desde **La leyenda del pájaro flauta** (dir. Sara Miyares) en 1980 -su primera experiencia-, hasta **El Guiñol de los Matamoros** (dir. Rubén Darío Salazar, Teatro de Las Estaciones) en 1998 -la última hasta la fecha-, Zenén ha transitado por una diversidad amplísima en sus muñecos, acorde con los objetivos de cada espectáculo y a su lógica evolución artística.

Así, vemos en su obra -que por fortuna perdura después que el telón cierra y pasa el implacable tiempo- títeres de mesa en tamaño natural; tenemos el ejemplo de **El gran festín** (1982), que, según Zenén, fue un trabajo de gran incentivo por la investigación sobre la escultura africana, en especial la talla en madera, y porque marca el punto en el que descubrió toda la belleza y poesía del mundo folklórico (la obra trataba sobre la cultura arará). Encontramos los también grandes -pero con técnica de peleles de piso- de **Nokán y el maíz** (1985), hechos de tela, los cuales constituyeron un rescate de la muñequería tradicional cubana para la escena del teatro para niños, o las máscaras de **El tambor de Ayapá** (1987), elaboradas con fibras de he-nequén, yute, caña brava, semillas, y con dimensiones como para conquistar la calle en la que iban a actuar.

Un salto cualitativo en su carrera lo da en 1988 con **Okin, eiyé, ayé**: «En Okin... se enfrenta con éxito a un nuevo reto. El espectáculo se centra en un solo actor, en el escenario desnudo, sin retablo. El diseñador debe proporcionar al protagonista los recur-

sos técnicos apropiados para representar varios personajes, animales, artefactos, el monte. Pero lo más difícil, la relación de Okin con las fuerzas naturales y mágicas que él invoca en su soledad y que lo acompañan y hasta lo envuelven. Todo ello es un ejemplo en que la magia es utilizada por el artista pero sin perder uno de sus elementos definitorios, el misterio.»⁶

Luego le siguieron las estructuras de andamios en **Romance del papalote que quería llegar a la luna** (1990), que exploraban nuevas perspectivas espaciales; los títeres de varillas y colores brillantes del retablo de **Otra vez Caperucita y el lobo** (1991); el trabajo con los tejidos de TELARTE, muy de moda en ese tiempo, puestos en función de los marottes, peleles, guantes y parlantes de **Una cucarachita llamada Martina** (1991). En **Los ibeyis y el diablo** (1992) apreciamos esperpentos, muñecos con técnicas mixtas -un gran retablo- también confeccionados con elementos de texturas y calidades diferentes como el junquillo, la sogá, el lienzo, que nos acercan al monte cubano en el que se desarrolla la acción.

En 1993 realiza el diseño de dos espectáculos muy diferentes en sus propuestas dramáticas e imágenes, y en ambos consigue atmósferas completamente distintas, prueba de su talento indiscutible. En el primero, **El poeta y Platero**, lleva a los títeres (peleles de piso y marottes) al retablo blanco y a la iluminación con sombras y luz negra; toda la belleza, quietud y lirismo emanados del texto. En el segundo, **Divertimento Moderato**, crea con el brillo, el colorido y el movimiento de las figuras (también con técnicas mixtas) un delicioso ambiente de cabaret, según los presupuestos del director René Fernández. Con la música popular cubana como fuente inspiradora y toda la zalamería de nuestra idiosincrasia, Calero dio forma a pies que hacían el amor, cuerpos que bailaban y se fragmentaban, y hasta el

⁶ Inés María Martiatu. *Okin, diez años: (1988-1998)*, pp. 7-8.

mismísimo Bola de Nieve salió a escena con sus grandes manos sobre el piano, divirtiendo al público en un auténtico café-concert con títeres y actores, lleno de trucos y sorpresas.

A partir de 1994 comienza a trabajar con el joven director Rubén Darío Salazar -también actor de Teatro Papatote- en un grupo que nacería en el verano de ese año: Teatro de Las Estaciones. Este proyecto, que ya va para su cuarto aniversario, lo ejecutan al mismo tiempo que las responsabilidades en la compañía madre.

En 1996 estrenaron la multipremiada obra lorquiana **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, en la que Zenén, de tanto aportar elementos técnico-funcionales, terminó co-dirigiendo junto a Salazar. «El retablo diseñado con una maleta de viaje, es una reproducción simbólica (...) del teatrillo original de Lorca, lo que permite intimar a la italiana con cierre de telón, candilejas... un mundo conmovedor en miniaturas exquisitas, basadas en los propios originales del dramaturgo, con colores "vivos", a tono con una metáfora de alta sensibilidad (la Niña es el diseño de la vecina amarilla de **La zapatera...**, el príncipe es el estudiante de **Los títeres de cachiporra**, etc.). La técnica que auxilia tal propósito es el bastón, porque quisieron hacerlo tradicional y más difícil que el guante.»⁷

Su más reciente realización, **El guiñol de los Matamoros (Postales de antaño)**, 1998, le exigió un detallado estudio de la imagen cubana de los años 30 (en los que se desarrolla la acción): publicidad, modas, maquillajes, productos comerciales como el ron Bacardí y la «siempre Coca-Cola». Con un despliegue de variadas técnicas, entre las que sobresale la varilla, concibió los títeres tal como se elabo-

⁷ Yamina Gibert. «Un príncipe preguntón como romance de ciegos y videntes», en revista *tablas*, 1-2/ 1997, p. 27.





TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

raban en la época: partiendo de moldes esculpidos en barro.

Con cada nueva experiencia ha ido avanzando dialécticamente, descubriendo los secretos de su arte, que roza con la alquimia y el misterio, y aunque milenario, no regala sus arcanos fácilmente, sino con mucha constancia y oficio.

Habla siempre de la importancia de los rostros, pues el títere tiene sólo uno y en él debe resumir todo su carácter psicológico, todos sus gestos posibles, todos sus estados anímicos. De la figuración como símbolo y metáfora sugerentes; de las anatomías titiriteras, que potencian movimientos, sorpresas, típicos de este arte y que sólo ellas pueden hacer; del lógico contraste de colores entre muñecos y retablos para la adecuada visualización de ambos; de la resistencia que han de tener (deben soportar en buen estado decenas de ensayos y funciones); de la veracidad que les imprimen unas pinceladas de brillo en los ojos y las bocas; y por supuesto, la unidad entre la variedad de elementos de la puesta para que ésta sea armónica y coherente.

Zenén es de los que cree que la obra comienza desde la ciudad y no cuando, ante el público, bajan las luces y se descorre el telón. Piensa el diseño de una manera total. «No es sólo el títere. El teatro en su conjunto debe tener una imagen plástica de unidad. Desde el lumínico que advierte el nombre, hasta la fachada y el vestíbulo.»⁹ Por eso el visitante al llegar a Papalote puede sentir la diferencia del lugar, por la belleza, orden y limpieza imperantes.

Su pródiga imaginación le ha permitido experimentar con materiales y procedimientos va-

rios: papel maché, esponja, poliespuma, cartón, plástico, telas diversas, madera, barro, ramas, alambre, cordel... Los muñecos que crea son verdaderas joyas artesanales que pueden admirarse desde la escena o bien de cerca, con un preciosismo en sus facturas que luego añoramos en otras producciones. Alto nivel alcanzado por el afán perfeccionista de Calero, pero también gracias al experimentado equipo de realizadores del Teatro Papalote. Costurera, atrezzista y hasta la madre del artista, actores y el colectivo de trabajadores se suman a las tareas de empapelar, coser, rellenar...⁹

⁹ Las más importantes realizadoras con las que Zenén ha trabajado son: Irma Medina, Miriam Santuyano y Adismelia Ortega (en la costura); Caridad González y Jacqueline Ramírez (en el atrezzo).



• El tambor de myapá.

El color es otro de los elementos del diseño aplicado a la escena que caracteriza su obra. Conoce de sus intensidades, valores, matices, y juega con ellos invadiendo nuestra vista con una sensibilidad «tropical». Predominan en sus trabajos los colores brillantes como el rojo y el amarillo, pues alega siempre que son éstos los tonos que discrimina su iris bajo el sol ardiente de esta latitud; que si viviera en Finlandia o Noruega quizás sus títeres fueran más otoñales, pero en Cuba han de ser verdes, morados, anaranjados y de todos los cromos que en sueños vea.

Los objetivos comunicativos de su labor son cumplidos con bastante eficacia. Sobre esto dice el maestro de todos, René Fernández: «Sus bocetos traducidos en imágenes escénicas producen efectos sobre el espectador, efectos relacionados con el sentir y el pensar (...) Sus diseños son sentidos por el público. Nos hace viajar por la tercera dimensión de la figuras que se mueven en el espacio escénico.»¹⁰

Y es que él conoce desde la piel hasta el corazón de los muñecos. Quien se acerca a ellos, distingue una figuración peculiarísima, que es su sello, su calidad, una energía inusitada que brota de marottes, esperpentos y peles, que son «tan de verdad» como sus mañanas junto al río y al mar de Boca de Camarioca.

CON EL RETABLO COMO MORADA

Ahora en el mismo corazón de la ciudad de los puentes, ha nacido una nueva casa para los títeres, un bello y diminuto palacio en el que éstos y sus creadores pueden correr, volar y soñar a sus anchas: El Retablo, ga-

¹⁰ René Fernández. Palabras al programa de la exposición de Zenén Calero por la tercera década del Teatro Papalote, 1992.

⁹ Ver nota 3.

TERCER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TÍTERES



lería-estudio del artista Zenén Calero, inaugurada el pasado 29 de marzo, durante el III Taller Internacional de Teatro de Títeres.

El Retablo es el primer espacio en el país dedicado a promover las artes títeres. Fue construido gracias a la imprescindible colaboración sueca de la UNIMA, la Asociación para el Desarrollo Internacional (ASDI) y de la Sra. Eina Hagber, a través de la relación de éstos con el Teatro Papalote y su diseñador. Pero también muchas instituciones matanceras apoyaron el proyecto, lideradas por el Consejo de las Artes Escénicas de la provincia y su presidenta, Mercedes Fernández.

Tardó varios años en ejecutarse, pero ya palpita en la ciudad. Es como un nuevo hijo que le ha nacido a Zenén con mucha dificultad, y por eso se le quiere y cuida más.

El Retablo por fuera puede parecer una visión «de otro país», no acostumbrados en Cuba a contemplar bellezas de este tipo. Dos grandes vidrieras que simulan la embocadura de un teatro, con un telón suntuoso, tablado y candilejas, exhiben hacia la calle piezas únicas con carácter transitorio. Y para dar la bienvenida a los visitantes, en la parte superior de la fachada, como insuperables guardianes, atentos a todo lo que acontece, Guignol, Pelusin del Monte, Punch, Judy, Polichinelle, Cristobita, Petrouchka y Karagöz agitan sus manitas, guitarras o cachiporras.

En el interior, quince metros cuadrados constituyen el área expositiva, con sistema de luces dirigibles y facilidades de montaje y alojamiento para el artista invitado. Pintores, escultores, fotógrafos, diseñadores gráficos, o cualquier creador cuya obra esté relacionada con el teatro de animación podrá mostrarla aquí.



• El gran festín.

La primera exposición que tuvo lugar fue «Los títeres de Suecia», con muchísimo material facilitado por grupos colegas de ese país nórdico, que tan estrecha relación tiene con Cuba en el campo del teatro de muñecos.

En la planta alta del edificio se encuentra el estudio, espacio creativo de Calero, en el que podrá además impartir cursos acerca de la historia, diseño y construcción de títeres. Comenzó a funcionar también durante el III Taller Internacional. Allí se desarrollaron las clases de diseño y luego la realización de las figuras que los talleristas, en estrecha relación con los que recibieron los cursos de puesta en escena y dramaturgia, utilizarían en el ejercicio final que clausuró el evento.

Existirá, asimismo, en este lugar, el Centro de Documentación de la Imagen Títerera. Ya se trabaja para que especialistas o curiosos puedan conocer la imagen e historia del teatro de figuras, mediante libros, fotografías, carteles, diapositivas, videos y piezas únicas.

Zenén, como deleite mayor, disfruta trabajar. Por eso se entrega a cada proyecto con una disciplina y amor devocional. Para él el mayor placer es el que experimenta al pintar un títere. Después del largo proceso de mode-

larlo y atrezo, comienza su fiesta, esa de ver que con cada ir y venir del pincel, va haciendo sobre la superficie la expresión exacta de su muñeco, aquella revelada en sueños e hizo que se levantara a las tres de la madrugada.

La honestidad de su genio no le permite poses fatuas por el éxito. Modesto y receptivo como pocos, escucha todos los comentarios o críticas señalados.

Sabe que siempre quedará más por aprender y hacer, y que la verdad en este mundo es como una mariposa inquieta, caprichocillo insecto que vuela aquí, se posa allá y luego abre sus alas y sigue hacia un camino en el que nadie, quieta o dormida, la ve, menos la alcanza y lleva entre sus manos.

«Las imágenes teatrales de Zenén Calero, siempre en función de la comunicación, son consecuentes con la fuerza del teatro de muñecos que se produce en el mundo de hoy, que no hacen sino definir un estilo de trabajo, un proceso que, a fuerza de querer ser siempre mejor, abre una puerta a la inconformidad, con un brillo humilde y noble, como si no reconociera el gran mago que es. Como si no creyera o no quisiera sentirse un Rey Midas, prefiere ser el fabulador, el títerero empedernido en perfeccionar sus títeres, para escuchar en su corazón una música celeste, dulce, necesaria, merecida.»¹¹■

*Yanisbel Victoria Martínez Xiqués.

¹¹Rubén Darío Salazar. «El diseño de títeres en Papalote a partir de 1962» (inédito); ponencia leída en la fiesta aniversario por los 35 años de vida artística de Papalote, 27 de junio de 1997.

LA ÚLTIMA CENA DEL COCO

Víctor Reyna

Pocos días antes de finalizar la década de los ochenta, se estrenó en Matanzas la versión, para teatro de títeres y actores, de una obra que todavía considero extraña: **Obiyá fufelélé**, que en lengua nigeriana significa coquito sagrado que no sirve para nada. Una fábula dantesca, de los infiernos humanos en la tierra, alrededor de las pasiones mezquinas, la vanidad y la ambición que genera el poder.

El oddun o leyenda cuenta la historia de Obi, el coco, que fue depositado en el mundo por la mano de Olofi, quien le concedió poderes elevados, una exuberante casa entre las ramas del cocotero y ser servidor de Elegguá. Mas, en breve tiempo, el poder envileció el corazón del coco transformándolo en un ser egoísta y ambicioso. Obi, genuinamente blanco interna y externamente, se convirtió entonces en un personaje encumbrado al que todos debían rendir honores. Elegguá, humillado y obstinado por la vileza de su amo, logró descubrir, tras largas peripecias, ante el divino Olofi, la maldad de su protegido, y el Ser supremo, decepcionado, castigó a Obi a rodar por el lodo del camino y así perder para siempre la blancura de su corteza, al tiempo que lo despojaba de todos los poderes.

Desde varios años atrás, René Fernández, dramaturgo con una larga trayectoria y con reconocido prestigio por su incansable quehacer creador, inició un proceso de reinención intelectual alrededor de las leyendas de origen africano que serían transportadas al teatro. Porque vale la pena decir que fue el propio escritor quien dirigió la puesta en escena, en una especie de laboratorio teatral que permitió perfilar el texto y potencializarlo a medida que sufría el embate enriquecedor con su montaje primero.

A Fernández no le bastaba el mero rescate, no le motivaba reproducir una leyenda tal cual, sino arribar a través de la síntesis poética y el simbolismo, a partir de las tradiciones, a un producto estético de amplia resonancia conceptual que se ubicara en un plano superior, más allá de la leyenda, más cerca de una historia universal desde sus caminos interculturales. De ahí que su obra antecedente fuera aproximándose al ejercicio de un teatro polisémico, que alcanza en **Obiyá fufelélé** el acento pluralizador de una energía que arrastra la esencia visceral de varias culturas. Es decir, no será acaso divisar lo negro desde una óptica limitada a la negritud, sino a través de un tamiz dialéctico.

El drama se desenvuelve comunicando referencias ideológicas diversas, tiempos diversos unidos a un mosaico atemporal a medio camino entre las corrientes africanas de la cubanía y los afluentes europeos disueltos en nuestra nacionalidad, precisamente cuando gran parte de nuestro mundo teatral coqueteaba con las influencias posmodernistas.

De ahí que el resultado sea una mezcla de fragmentos y estilos, tendencias y lenguajes donde sobresalen actores, títeres, el ayer y el ahora, técnicas y recursos diferentes, en ocasiones opuestos, hasta la aparición del Olofi, en la escena final, analogía del último juicio, recordándonos los clásicos finales griegos con el imponente *Deus ex Machina*.

Ahora bien, este eclecticismo apabullante, por el que peregrinan también la cena de los apóstoles en torno al Mesías, y chispazos de los *lazzi* renacentistas, si tiene mucho que decir a través de una arquitectura dramática que descansa en la elocuencia semántica.

Los significados originales se truecan en lecturas inversas de mayor estatura y nivel de sugerencias. Una especie de ironía dramática donde, por ejemplo, el traidor no es el traidor, sino el héroe, según las lecturas contrastantes que aportan La última cena y la cena del Coco, sin olvidar acaso que el Juicio Final se convierte en la salvación de todos.

Siendo los nigerianos fundadores de una cultura elevada, sus personajes, elevados por naturaleza, tienen gran correspondencia espiritual con el trazado psicológico de las deidades del drama. Elegguá, Oshún, Ochosi son capaces de reflexionar ante situaciones trascendentales, quebrarse frente a la duda, sentir pasiones prohibidas para los dioses, pues la clave para su entendimiento está en visualizarlos como seres humanos con rasgos divinos, y no como dioses estancos.

El perfil de los caracteres se aproxima a dimensiones verosímiles, es decir, humanas: es la intención del dramaturgo, que devuelve a los dioses el carácter singular de antaño. Oshún tira las cartas, intriga, padece el fuego de las pasiones verdaderas; Ochosi deja escapar toda la furia de su temperamento; Elegguá se esfuerza organizando su estrategia, actúa, vibra, dejándose llevar por emociones y sentimientos llenos de sustancia humana.

Obiyá fufelélé es un peldaño más de confrontación de las tradiciones cuando el carácter del destino juega un rol protagónico en el texto, ratificando que los hombres son modeladores de los oráculos. El angustioso análisis de los males sociales se presenta con agudeza, y el conflicto entre las fuerzas del bien y del mal se resuelve con la moraleja: a grandes males, grandes remedios. Pues no basta la voluntad individual sin astucia integradora, sin traiciones necesarias que sean salvadoras.

Desde la perspectiva de los noventa, la obra continúa aportando posibles campos de lectura en el entronque de mundos culturales ajenos que se complementan en uno. Y es que cualquier intento de llevar **Obiyá...** a la escena contemporánea es un reto al descubrimiento de las pasiones humanas en juego frente al poder, la vileza y al despotismo.

tablas

Libreto
No.45



OBIAYA FUFEELE

(Coquito sagrado que no sirve para nada)

de René Fernández

**«El poder misterioso de la máscara
se transmite al que la lleva...»**

Fernando Ortiz

OBIAYA FUFEELE

(Coquito sagrado que no sirve para nada)

Leyenda basada en elementos de la cultura popular tradicional
Los Lucumis

Para teatro de figuras animadas, máscaras y actores.

PERSONAJES

ELEGGUA

OLOFI

PUEBLO HUMILDE DE LA TIERRA

OBI EL COCO

CALABAZA

TOCORORO

OSHUN

OCHOSI

MATORRAL

Escenario desnudo. Domina la escena una enorme puerta como frontera que nos separa de lo desconocido. El orisha Elegguá, Rey de la Puerta, muestra su soledad. Se escuchan, muy lejanos, toques de los batá a Olofi. Van creciendo los tambores. Elegguá, inquieto, abre la enorme puerta y aparece solemne peregrinación presidida por Olofi; lo acompaña el humilde pueblo de La Tierra. Elegguá sigue la procesión a distancia. La ceremonia, con tambores y cantos, se desplaza majestuosa hasta el centro de la escena. Elegguá se mantiene apartado. Cesan toques de los batá a Olofi. Profundo silencio religioso.

OLOFI. (Figura animada con descomunal cerebro y manos. Es el espíritu santo.) ¡Todo lo hermoso de La Tierra para Obi-el coco! (Descubre con sus poderosas manos a Obi-el coco.) Las cualidades que enriquecen su corazón son las necesarias para «la vida». (Acaricia a Obi-el coco.) Del fruto del coco «no se puede prescindir en Regla de Ocha». (Levanta en alto el coco.) Obbatálá será su madrina y defensora. (Muestra el fruto al pueblo.) ¡No hay día más lleno de alegría! ¡Júbilo en La Tierra!

PUEBLO. (A coro.) ¡Won sa lo oloyé! ¡Vamos a la fiesta!

PUEBLO I. Obiní biku.

PUEBLO II. Obiní bofó.

PUEBLO III. Obiní beyó.

PUEBLO. (A coro.) Obiní biyá uta. (Ruego para consultar el coco.)

OLOFI. (Ofrenda del coco al pueblo.) ¡Aquí tienen a Obi-el coco!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi-el coco, tobi tobi! ¡Obi, el coco, tobi tobi! (¡Grandísimo!)

PUEBLO I. ¡Su color eterno será el blanco!

PUEBLO. (A coro.) ¡Todo blanco!

PUEBLO I. ¡Como las hojas de la yagruma!

PUEBLO II. ¡Como el mar de espumas!

PUEBLO III. ¡Como el algodón!

PUEBLO. (A coro.) ¡Todo blanco! ¡Como es puro y justo su corazón!

OLOFI. (Al coco.) ¿Obi omi tutu? (Pregunta si el Orisha se contenta.)

OBI. ¡¿Sólo hablo con cinco palabras?! (Aparece la inconformidad.) ¿Por qué?

OLOFI. ¿Obi omi tutu?

OBI. ¡¿Sólo poseo el color blanco?! (Aparte.) ¿Por qué?

OLOFI. ¿Obi omi tutu?

OBI. (Se enmascara.) Sí. ¡Soy Obi-el coco, tobi tobi en La Tierra!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi-el coco, tobi tobi! ¡Obi-el coco, tobi tobi!

ELEGGUA. (Aparte.) ¡Olofi le da barba al que no tiene quijá! (Ríe.)

PUEBLO I. ¡Obi-el coco blanca modestia y sencillez!

ELEGGUA. ¡Fu!

PUEBLO II. ¡Obi-el coco blanca voluntad!

ELEGGUA. ¡Fu!

PUEBLO III. ¡Obi-el coco blanco suspiro!

ELEGGUA. ¡Fu!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi-el coco blanca risa!

ELEGGUA. (Violento.) ¡Fufelelé! (Lo que no sirve.) (El pueblo cubre con una enorme manta blanca a Obi-el coco. Elegguá, entre dientes.) ¡Estamos coronando la mentira!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi-el coco, tobi tobi! ¡Obi-el coco, tobi tobi!

ELEGGUA. (Silbido.) ¡Obi es «tesoro oculto»!

PUEBLO. (A coro.) ¡Vivirá en llé gan gan -casa alta como las nubes y los pájaros!

OLOFI. (Señala a Elegguá con sus enormes manos.) El Orisha Elegguá estará a sus servicios.

ELEGGUA. ¡Alúmofo! (Yerba rompe zaragüey.) ¡En el pueblo de los ciegos el que tiene ojos es rey!

OLOFI. (Al pueblo.) ¡Vamos, Obi-el coco, el fruto más modesto y sencillo de La Tierra debe comenzar su Apattakí!!!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi-el coco, tobi tobi! ¡Obi-el coco, tobi tobi!

Se escuchan toques de los batá a Obbatálá. Desaparece, majestuoso, Olofi, seguido por el pueblo humilde. Cesan toques de los batá a Obbatálá. Obi-el coco, figura elevada a gran altura y cubierta por una enorme manta blanca. Elegguá cierra la enorme puerta.

OBI. (Grita.) ¡Elegguá! ¡Elegguá! ¡A mis pies! (Elegguá genera fuertes chillidos.) «El perro permanece en la casa de su amo.» (Transición.) Quitame la manta.

ELEGGUA. (Resignado, mientras recoge la enorme manta blanca.) Aquí estoy padeciendo de la ceguera de todos.

OBI. ¿Qué hablas en secreto?

ELEGGUA. Nada, nada, mi todopoderoso señor. (Ríe burión.)

OBI. ¡Soy Obi-el coco, tobi tobi!

ELEGGUA. (*Chiffa para provocar.*) No lo creo, mi glorioso señor.

OBI. ¿Qué dices?

ELEGGUA. Soy paciente y no me enojo.

OBI. Tengo gran estima de Olofi. Ve por mis ojos.

ELEGGUA. (*Ríe burlón.*) Un cerebro hueco no tiene otra cosa que no sea una envoltura hueca.

OBI. ¿Qué masticas en voz baja?

ELEGGUA. ¡Te pareces a la güira!

OBI. ¡Me molestas!

ELEGGUA. Las güiras suenan cuando se secan sus semillas (*genera sonidos con mucha malicia*), y pueden inquietar cualquier cabeza.

OBI. ¡No me compares con nadie! ¡Yo hablo con cinco palabras!

ELEGGUA. Yo, Elegguá, poseo veintiún caracoles. Todos tenemos un aché que nos distingue, «el chivo es señor de cuatro patas». (*Ríe.*)

OBI. ¡Basta, Elegguá! (*Transición.*) ¡Llama a Eléguedé la calabaza de monte!

ELEGGUA. ¡Cuidado, Obi, recuerda que es protegida del Orisha Oshún! ¡No quiero achotele-lío!

OBI. ¡No me importa! Eléguedé calabaza se sobran en el monte. ¡Ordeno, Elegguá, que llames a la calabaza!!!

ELEGGUA. (*Abre la enorme puerta y desaparece dando gritos.*) Eléguedé! ¡Calabaza! ¡Eléguedé! ¡Calabaza! ¡Obi-el coco quiere hablarte!

Aparece la calabaza de monte.

CALABAZA. (*Figura articulada, animada a nivel del tablado del escenario.*) ¿Qué quiere Obi-el coco, el justo y puro de corazón?

OBI. (*Tirano.*) ¡El color de tu cáscara!

CALABAZA. ¡Confórmate con el tuyo!

OBI. ¡Mal rayo parta esa palma!

CALABAZA. ¡Cojo el rayo y me lo guardo dentro para que no haga daño!

OBI. (*Descompuesto.*) ¡Lárgate, eléguedé calabaza de tierra negra!

CALABAZA. ¡Sinvergüenza, tripa blanca, sal de ahí, que Obi-el coco no te merece! (*Desaparece la calabaza. Elegguá ríe con disimulo.*)

OBI. ¡Llama al hermoso arrú arrú katurú (nombre onomatopéyico: el pájaro tocororo), tocororo, Elegguá!

ELEGGUA. Es animal del Orisha Ochosi. (*Burlón.*) ¡Flecha raja coco!

OBI. (*Grita.*) ¡Mis deseos son órdenes, Elegguá!

ELEGGUA. (*Desaparece dando voces.*) ¡Arrú arrú katurú! ¡Tocororo! ¡Arrú arrú katurú! ¡Tocororo! ¡Obi-el coco quiere hablarte!

Aparece el tocororo.

TOCORORO. (*Figura articulada, animada con vibración en varios niveles de la escena.*) ¿Qué desea Obi-el coco?

OBI. ¡Plumas para adornar mi cáscara!

TOCORORO. ¡Obi, «color ajeno no es el de uno propio»!

OBI. ¡Que río trague tu pico!

TOCORORO. ¡Tus cualidades oscurecen como la garganta de la iguana!

OBI. (*Descompuesto.*) ¡Fuera, fuera, pájaro de mal agüero! (*Desaparece el tocororo y Elegguá cierra la enorme puerta. A gritos.*) ¡Elegguá! ¡Elegguá!

ELEGGUA. ¿Manda el tobi tobi?

OBI. ¡Ordeno arrancar todas las yerbas!

ELEGGUA. Obi, todos los Orishas son yerberos, ¡se enfiarán! (*Chiffa.*) ...Además, la yerba que se arranca por capricho no hace efecto. ¡Osain no te dará el Ewe! (*Burlón.*) ¡Que tanta falta te hace!

OBI. ¡No quiero consejos!

ELEGGUA. (*Sentencioso.*) Nadie sería capaz de soportar el monte en la cabeza. No hay cosa que el monte ignore ni silencio, «de todo se entera». ¡Ve, oye!, y se lo cuenta todo a Olofi. (*Elegguá coge el machete.*)

OBI. (*Con terror.*) ¡No, Elegguá, no lo hagas!

ELEGGUA. (*Cuchichea aparte.*) ¡Entre el machete y la pared! (*Ríe y chiffa para provocar.*) ¡Cobarde de raíz!!!

OBI. ¿Quieres juego? ¡Voy a divertirme! (*Elegguá se mueve inquieto y patatea.*) Quiero que seas una gallina. (*Elegguá incorpora una gallina y cacarea.*) Creo que eres un chivo. (*Elegguá incorpora un chivo y da berridos.*) Te obligo a reír. (*Elegguá ríe y se arrastra por el tablado.*) Te obligo a llorar. (*Elegguá llora.*) Ya me he divertido bastante, Elegguá. (*Ríe.*)

ELEGGUA. «El que ríe último, ríe mejor.»

OBI. ¡Elegguá, hablar con cinco palabras es poco para mi grandeza en La Tierra... ¡Soy tobi tobi! Desde este momento hablo con las palabras que me dé la gana!!!

ELEGGUA. ¡El que puede, puede, mi supremo señor! (*Aparte.*) Vas contra la corriente del río.

OBI. Voy a ofrecer esta noche un Wemilery, ¡gran cena! ¡Elegguá, invita a todos! No puedes olvidar avisar de mi fiesta a los grandes y ricos de La Tierra: los Okbóbo, Olorugú, Eleyibó, Olóla, Ayiyé Balógué. (*Ríe.*) ¡Todos vendrán a mi llé gan gan! (*Ríe.*) ¡Todos deben humillarse ante Obi-el coco tobi tobi! (*Ríe.*)

ELEGGUA. (*Agudo consejo.*) Espera la mañana para ofrecer la fiesta.

OBI. No. La noche lo encubre todo. ¡Eres mi mensajero, avisa a todos!

ELEGGUA. (*Divertido.*) ¡¡Tienes viento en la cabeza!!

OBI. ¡Cállate! ¡No creo en tu lengua!... Cúbreme con la manta, el polvo puede ensuciar mi llé gan gan. (*Elegguá cubre a Obi con la manta blanca. En un grito.*) ¡Cumple tus deberes!

ELEGGUA. (*Dando saltos.*) ¡Equele cuá! (*Obi el coco desaparece y Elegguá abre la enorme puerta. Se hace de noche y se escuchan toques de los batá a Oshún. Aparece Oshún con un farol.*) ¿Agó, tani agó komo agó ereketé? (*¿A qué nación pertenece usted?*)

OSHUN. ¡Omó, iyésá, baribá, otí, oyó, lukumí! (Respuesta mencionando la nación de origen.)

ELEGGUA. ¿Eres animal, planta o gente?

OSHUN. (*Tira piedrecitas a Elegguá, mueve sus sayas con gracia y se abanica coquetamente. Ríe.*) ¿No conoces a

tus amigos? (Ríe.) ¡Compadre Arareyí, Elegguá! (Se deja iluminar por el farol.) Ven, acércate (con dulzura), niño malcriado.

ELEGGUA. (Cuelga el farol de su garabato.) Perdón, ¡yjalodde Oshún!

OSHUN. (Abanica a Elegguá con cariño.) ¿Te escondes por alguna de tus maldades? (Silencio de Elegguá.) Orisha majadero, niño grande.

Elegguá se acurruca en las sayas de Oshún. Elegguá tiembla como un pollo mojado. Oshún ríe de las gracias de Elegguá.

ELEGGUA. ¿Has visto a Eléguedé la calabaza de monte? (Oshún se abanica.) Visitó esta mañana el llé gan gan de Obi el coco. (Se pone las manos en la boca.) ¡Shhhhhhhhhhh! (Se esconde entre las sayas de Oshún y genera fuertes chillidos.)

OSHUN. ¡Arekendá! (Picardía.) (Golpea a Elegguá con el abanico.) ¡Pendenciero! (Se abanica con altivez.) Todo el mundo se considera amigo del coco.

ELEGGUA. ¡Porque no lo conocen bien! ¡El coco no es lo que era antes!

OSHUN. Suenan extrañas tus palabras. ¿No tramas algún enredo?

ELEGGUA. ¡Obi-el coco habló con palabras agrias a Eléguedé! ¡Quería su color para su cáscara!

OSHUN. ¡Obireko! (Coco que despacha al muerto.) Ese coco necesita agua para refrescar su cabeza.

ELEGGUA. Quiere humillar a todos en La Tierra. Está sordo, no oye consejo alguno. Ni siquiera respeta las leyes del monte. Su vanidad y orgullo son oscuro pantano, monte seco, camino lleno de polvo. ¡Sus acciones manchan su blancura!

OSHUN. (Mueve sus sayas y se abanica molesta.) Ya no es el corazón más puro y justo.

ELEGGUA. ¡Oshún, Elegguá está cansado de sus maltratos!

OSHUN. Tus lamentos se perderán en la oscuridad del monte. ¡Ya conoces a tu enemigo! (Fuerte.) ¡Castígallo!

ELEGGUA. ¿Cómo hacerlo?

OSHUN. (Lo ilumina con el farol.) Halla la respuesta en el matorral. ¡Empina la oreja, Elegguá! (Elegguá ilumina los caminos con el farol.) ¡Abre los ojos, Elegguá! Confío en que lo que hagas amanse el corazón de Obi-el coco. ¡Necesita un escarmiento!

ELEGGUA. ¡Que no sea tarde esa esperanza! ¡Nunca mansa paloma, siempre astuto majá! (Genera fuertes chillidos.)

OSHUN. (Se abanica muy serena.) Nunca es tarde para asentar el juicio. Obbatálá perdona muchas faltas a sus hijos. (Acañicia a Elegguá con el abanico.) Ahora, anda, Orisha de los caminos, siéntate en silencio a juzgar, vuelve a caminar y siéntate de nuevo en silencio a juzgar. (Orienta con el abanico la partida de Elegguá.) Así encontrarás el castigo que merece Obi-el coco.

Desaparece Oshún en la oscura noche. Se escuchan toques de los batá a Elegguá. Elegguá camina y se sienta a pensar. Su sombra es iluminada por el farol. Aparece el matorral. Figuras con grandes volúmenes encierran a Elegguá, se mueven con violencia y generan sonidos. La luz del farol crece y Elegguá camina seguro por el monte.

MATORRAL. Las hojas blancas son el orgullo de la yagruma. El arco iris es el orgullo del cielo.

Las hojas encrespadas son el orgullo de la palma. (Elegguá camina con el farol asentado en su cabeza.)

La luna y las estrellas son el orgullo del sol.

Las plumas son el orgullo del tocororo.

Las flores naranjas son el orgullo del flamboyán.

(Elegguá se sienta en silencio a pensar.)

Las encrucijadas son el orgullo de Elegguá.

Se escuchan toques de los batá a Ochosi.

OCHOSI. (Aparece el Orisha Ochosi.) ¿Qué hace Elegguá tan tranquilo?

ELEGGUA. Mi cabeza sólo tiene un pensamiento.

OCHOSI. ¿Lo puedo conocer?

ELEGGUA. Te advierto, ¡es un enjambre de abejas!

OCHOSI. No me asustas.

ELEGGUA. ¡Busco un castigo en el matorral!

OCHOSI. ¡Y no lo encuentras!

ELEGGUA. Nada fácil es sembrar en una «cabeza confundida».

OCHOSI. ¿Puedo ayudarte?

ELEGGUA. La vanidad devora a Obi-el coco; llegó a pedir plumas al arrú arrú katurú para adornar su cáscara.

OCHOSI. ¡Obi, Fufelelé, ¡coco que no sirve para nada!

No se merece la blancura de su corazón. ¡Voy a partirlo en cuatro pedazos con mis flechas!

ELEGGUA. ¡No es el momento, Ochosi!

OCHOSI. Eso no es razonable. Elegguá puede mostrar «el verdadero Obi-el coco a todos en La Tierra».

OCHOSI. El Sol está escondido en las espaldas de Obi. Suerte, Elegguá. (Tira flechas a la oscura noche.) ¡Ese coco tiene el diablo en el cuerpo!

Desaparece por el matorral. Se escuchan toques de los batá a Elegguá. Elegguá camina iluminado por la luz del farol y se sienta a pensar.

MATORRAL. La lluvia es el orgullo de la yerba.

El sol es el orgullo de las montañas.

El viento es el orgullo de los pájaros.

(Elegguá camina y se sienta en silencio a pensar, iluminado por el farol.)

La piedra es el orgullo de la lagartija.

Los peces son el orgullo del río.

La tierra es el orgullo del hombre.

(Elegguá entra al matorral y se ilumina la oscura noche.)

Las encrucijadas son el orgullo de Elegguá.

Se escuchan toques de los batá a Obbatalá.

ELEGGUA. (*Juguetón.*) ¡Voy a esconderme, que ahí viene «el coco»! ¡Huuuuuuuuuuuuuuuu!

Desaparece Elegguá seguido del matorral. Aparece Obi-el coco cubierto por la enorme manta blanca. Cesan toques de los batá.

OBI. (*A gritos.*) ¡Elegguá! ¡Elegguá! ¿Dónde estás?

ELEGGUA. (*Aparece y cierra la enorme puerta.*) En los preparativos de la cena (*burlón*), señor Obi-el coco. Lavando las ollas, desplumando gallinas, descuerando los chivos, manejando la escoba... (*Ríe bajito.*)

OBI. Quitame la manta. (*Elegguá, refunfuñando, le quita la enorme manta blanca.*)

ELEGGUA. Son muchas, muchas, muchas labores para un sólo criado.

OBI. (*Con fingida humildad.*) ¿Así piensa mi señor? ¿No le sirvo bien?

OBI. ¡Eres peligroso! Haces burlas en los rincones, te entretienes jugando con las hormigas y siempre estás muerto de hambre. ¡Tragón! ¡El hambre hace a una persona subirse al techo, y eso me preocupa!

ELEGGUA. ¿Qué voy a hacer? El estómago me chilla mucho. (*Burlón.*) ¡Toda comida me parece poca!

OBI. ¿Está todo listo para la cena?

ELEGGUA. ¡Todo! ¡Todito! (*Ríe.*) ¡Tienes la sogá al cuello!

OBI. ¿Quieres juego, Elegguá? (*Elegguá se tira al tablado y patalea.*) ¡Vamos a divertirnos un rato, en espera de los invitados! (*Ríe.*) Deseo que seas una rana. (*Elegguá incorpora una rana y su croar. Obi ríe y Elegguá da grandes saltos.*) Creo que eres un toro. (*Elegguá incorpora un toro y genera exagerados mugidos. Embiste violentamente a Obi-el coco. Con mucho miedo.*) ¡Terminó el juego, Elegguá! ¡Vete a la puerta! (*Se pasea nervioso.*) Ni señas de los invitados.

ELEGGUA. No se impacienta, mi supremo señor, ya llegarán, ya llegarán. (*Elegguá chifla para inquietar a Obi-el coco. Obi-el coco se pasea muy inquieto. Se escuchan voces, toques de tambores y cantos.*) ¡Ya llegan los invitados de mi señor!

OBI. ¡Válgame Dios! ¡Cúbreme con la manta! (*Elegguá cubre a Obi con la manta blanca.*)

ELEGGUA. (*Va a la enorme puerta.*) ¡Su tripa quemá!

OBI. (*Como un gran señor.*) ¡Que pasen!

PUEBLO. (*A coro.*) ¡Won sa lo oloyé! (¡Vamos a la fiesta!)

PUEBLO I. Obiní biku.

PUEBLO II. Obiní bofó.

PUEBLO III. Obiní befo.

PUEBLO. (*A coro.*) Obiní biyá uta.

OBI. ¡Elegguá, mi ángel de la guarda! (*Elegguá genera chifidos.*) ¡Quitame la manta! (*Elegguá le quita violentamente la capa a Obi-el coco. Obi está aterrado al ver a los invitados.*) ¡Elegguá, ¿qué hace esta gente en mi llé gan gan?! ¡Elegguá, échalos! ¡Fuera, muertos de hambre, indigentes, harapientos! ¡Fuera, andrajosos! ¿Elegguá, quién los invitó?

PUEBLO. (*A coro.*) ¡Elegguá, en nombre de Obi-el coco!

OBI. (*A Elegguá, que ríe.*) ¡Fuera! ¡Fuera, traidor! (*Al pueblo.*) ¡Fuera! ¡Fuera!

PUEBLO. ¡No nos iremos!

PUEBLO I. ¡Queremos alegrarnos con los tambores!

PUEBLO II. ¡Queremos divertirnos con los bailes!

PUEBLO III. ¡Queremos cenar en su mesa!

PUEBLO. ¡Obi-el coco, tobi tobi!

OBI. (*En un grito*) ¡Elegguá, ¿qué has hecho?!

ELEGGUA. ¡Lo que Obi-el coco se merece!

OBI. ¡Ya me las pagarás! ¡Dame la manta! (*Elegguá no se mueve.*) ¡Elegguá, tapa todos los agujeros del suelo, las grietas de las paredes, tapa las vasijas y calderos de modo que esta gente no tenga hueco donde meterse! ¡Esta gente se apodera de todo! ¡Fuera! ¡Fuera de mis ojos!

PUEBLO I. Somos gentes de tu tierra.

PUEBLO II. Respiramos tu aire.

PUEBLO III. Saciamos la sed con tu misma agua.

ELEGGUA. ¡Debes tratarlos de igual a igual!

OBI. ¡Ni cortado mi cuerpo en mil pedazos!!!

PUEBLO. (*A coro.*) Nosotros ofrecemos las manos.

OBI. Están llenas de tierra.

PUEBLO I. Hemos venido de ararla.

PUEBLO II. Hemos venido de sembrarla.

PUEBLO III. Hemos venido de recoger los flanes.

OBI. ¡Elegguá, llévate esta gente de mis ojos!

ELEGGUA. Mereces cubrir de mierda tu blanco corazón y apestar a mil leguas. (*Ríe.*)

OBI. ¡Malagradecido! ¡Te has burlado de mí! ¡Olofi te castigará, Elegguá!

ELEGGUA. ¡Olofi conocerá quién eres!

OBI. ¡Lárgate con todos ellos! ¡Fuera, andrajosos! ¡Fuera! ¡Estómagos llenos de lombrices!

ELEGGUA. No sentimos bochorno de tus palabras. (*Grita.*) ¡Fufelelé!

PUEBLO. (*A coro.*) ¡Obi-el coco, fufelelé! ¡Obi, el coco, fufelelé!

OBI. ¡Vete ya, Elegguá, y llévate a toda esta gente! ¡Váyanse! ¡Váyanse de mi llé gan gan! (*Desfallecido.*) ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fueraaaaaaaa!

Obi-el coco se cubre con la manta blanca. Desaparece el pueblo pobre de La Tierra. Elegguá cierra la enorme puerta. Se escuchan toques de los batá a Olofi.

ELEGGUA. (*Abre lentamente la enorme puerta.*) Olofi debe conocer esta acción de Obi-el coco y hacer justicia. «El río está corriendo, el río se va.» ¡Olofi! ¡Olofi! ¡Olofi! Agó (Se puede.)

OLOFI. (*Aparece el ser supremo.*) Tú me saludas.

ELEGGUA. Baba mí.

OLOFI. ¿Qué quiere mi juguetón y fiel servidor?

ELEGGUA. Va a pasar un mal rato, Olofi.

OLOFI. Elegguá, pídemelo lo que quieras. (*Silencio de Elegguá.*) ¿Harina, dulce? (*Silencio de Elegguá.*) ¿Un pájaro de papel?

ELEGGUA. Lo que quiero decir no es cosa de juego.

OLOFI. Cuenta, cuenta tus razones.

ELEGGUA. Obi-el coco no es puro y justo de corazón.

OLOFI. ¿Qué estás diciendo, Elegguá? ¿Cómo entender eso? ¡Wu su su! (Neblina.)

ELEGGUA. Sabía que esa duda entraría en su cabeza. ¡Tengo verdades de lo que digo!

OLOFI. La verdad dice que es mejor revelar la verdad. ¿Es tuya o de todos?

ELEGGUA. De muchos, Olofi.

OLOFI. ¿Por qué todos juzgan de esa manera a Obi-el coco? Responde con sabiduría. Cuenta, cuenta, Elegguá.

ELEGGUA. Su vanidad y orgullo son pozo seco. Se cree superior a todos en La Tierra. Sus mejores cualidades ya han dejado de adornarlo. ¡Botó al pueblo de su llé gan gan!

OLOFI. ¡Obi tropezó con una piedra grande! ¡El humilde pueblo de La Tierra! ¡Elegguá, dile a todos que los espero en el llé gan gan de Obi-el coco!

ELEGGUA. ¡Olofi hará justicia! (Desaparece.)

OLOFI. Iré y comprobaré por mí mismo el cambio del justo y puro de corazón. ¡Quiero recibirlo!

Desaparece. Se escuchan toques de los batá a Obbatalá. Aparece Obi-el coco cubierto por la manta blanca.

OBI. Silencio y tranquilidad reinan en mi llé gan gan. (Se pasea.) Las risas y chillidos de Elegguá me molestaban. (Ríe.) Siento no poder burlarme de algo; con Elegguá me divertía. El soportaba mis insultos como nadie. Sus atenciones me hacían sentirme gran señor. (Ríe imitándolo.) ¡Ordene, mi señor Obi-el coco! (Ríe.) ¡Mande, mi señor tobi tobi! (Ríe.)

Se escuchan tres golpes en el tablado. Obi-el coco se quita la manta blanca que lo cubre.

VOZ. (Fingida de Olofi.) ¡Obi-el coco, tobi tobi!

OBI. ¿Quién llama a las puertas de mi llé gan gan?

VOZ. ¡Alguien que espera!

OBI. ¿Quién será? ¿Eleyibó?

VOZ. No, señor tobi tobi.

OBI. ¿Olorugú?

VOZ. Tampoco, señor tobi tobi.

OBI. ¿Quién es entonces?

VOZ. Una oportuna visita.

OBI. ¡Adelante!

OLOFI. (Abre la enorme puerta. Aparece cubierto por una sucia y desgarrada manta. Oculta sus grandes manos. Finge la voz.) ¡Gracias, señor Obi-el coco!

OBI. ¡No te acerques! ¿Di, quién eres?

OLOFI. Un Ará agu que vive en el campo. (Se acerca a Obi-el coco.)

OBI. ¡Aléjate! ¿Qué haces en mi llé gan gan, quién te invito?

OLOFI. Yo me invité.

OBI. ¡Vete, hueles a tierra! ¡Apestras!

OLOFI. Necesito ayuda.

OBI. ¡Búscala en el monte! ¡Vete!

OLOFI. Elemíní. (Engañador.) Tengo hambre, dame un pedazo de flame!

OBI. ¡Veteeeee!

OLOFI. ¡No me rechaces! ¡Te pesará!... ¡Tengo frío, cúbreme con tu manta!

OBI. ¿No oyes? ¡Vete! ¡Vete!

OLOFI. ¡No me voy!

OBI. ¡Vete, que ensucias mis paredes! ¡Vete, o mando a mis criados que te echen a palos! (Grita descompuesto.) ¡Veteeeeeeeeee!

OLOFI. (Se retira aparte.) «Kokoro yo bi yo bi un koló no lo bi yo bía.» (Me están comiendo el corazón como el gusano que come el coco.)

Aparece Elegguá y se oculta debajo de la manta de Olofi.

OBI. ¡Vete, Ará agu muerto de hambre!

ELEGGUA. (Oculto, muy bajito.) ¡Olofi, el pueblo está en la puerta!

OLOFI. (Sentencioso.) Los ojos del majá son de candela. ¡Yo no necesito más corazón que el que tengo! (Con la voz de Olofi, indignado, sin quitarse la manta.) ¡¡Obi-el coco!!!

OBI. ¡Olofi!

ELEGGUA. (A Olofi.) ¿Qué hago?

OLOFI. (A Elegguá.) ¡Espera! (Se descubre de la manta que lo oculta.) ¡Akoyá! (¡Se acabó!)(A Obi.) Me reconoces, pero soy yo quien no reconoce al puro y justo de corazón. ¡Elegguá, dile al humilde pueblo de La Tierra que pase al llé gan gan!!!

ELEGGUA. (Salta de alegría.) ¡Olofi invita a pasar!

Aparece el pueblo humilde de La Tierra.

OLOFI. ¡Obi-el coco, éste es el pueblo! Sus amos son la tierra misma y sin ellas el mundo sería un monte seco!! ¡Eso no se puede olvidar!

PUEBLO I. Obi-el coco nos echó de su casa, nos ofendió y maltrató.

PUEBLO II. Porque nuestras manos están manchadas de tierra.

PUEBLO III. Obi-el coco no siente admiración por el pueblo que siembra.

PUEBLO. (A coro.) No merece vivir en las alturas con las nubes y los pájaros.

OLOFI. ¡¡Nadie, sino ustedes, pueden castigar a Obi-el coco!!

PUEBLO I. ¡Que conserve blanco el corazón!

PUEBLO II. ¡Que baje de su altura!

PUEBLO III. ¡Que ruede y se ensucie en la tierra de todos!

PUEBLO. (A coro.) ¡Obi fufelelé!

OLOFI. ¡Obi, entrega la manta al pueblo! ¡No mereces ese aché! (Obi entrega la enorme manta blanca al pueblo.) ¡Caerá de la rama y rodará por el suelo!

ELEGGUA. Obi respirará el olor a tierra.

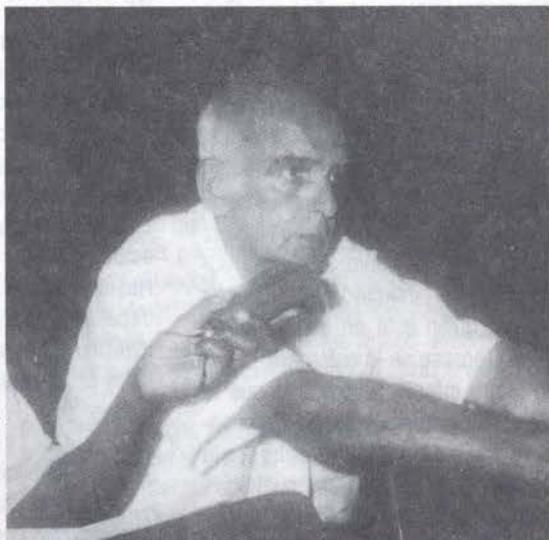
OLOFI. Ahora tiende las manos para que recibas la cáscara que te acompañará siempre. (Obi recibe una enorme manta sucia y desgarrada.) ¡Ero ero ko isé! ¡Ero ero ko isé! (¡Todo será felicidad! ¡Sin nada que lamentar, esta ceremonia es para triunfo de los que están aquí reunidos!) (Se escuchan toques de los batá a Obbatalá. Obi el coco se cubre con la manta y rueda por el piso del escenario hasta desaparecer.) ¡Obí areo! («Ruego que sea para bien.»)

Desaparece solemne Olofi seguido por el pueblo humilde. Elegguá cierra la enorme puerta.

hablando con **Armando Suárez del Villar**

tablas

ADEMAS DE UN IMPORTANTE DIRECTOR TEATRAL Y DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES ESCENICAS DEL I.S.A., ES SECRETARIO GENERAL DEL GRUPO DE EXPERTOS. EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA RESPONDE A PREGUNTAS RELACIONADAS CON LA ACTIVIDAD DEL GRUPO Y OTRAS PROBLEMATICAS DEL AMBITO TEATRAL EN NUESTRO PAIS



EDDY

¿Cómo está integrado el Grupo de Expertos y cuáles son sus funciones principales?

GRUPO DE EXPERTOS Y CONSEJO EJECUTIVO

El grupo está integrado por expertos fundadores desde 1988; ahora se realizaron elecciones para la incorporación de nuevos miembros, quienes sustituyen -en algunos casos- a los que estaban; mientras que en otros se les da la posibilidad por sus méritos artísticos. De esa manera se propusieron los integrantes del Comité Ejecutivo.

Actualmente el Consejo de Expertos está integrado por ochenta y dos personas. Sus funciones han sido siempre de asesores o consultores. Toda esta estructura cambió, y ahora labora con un Comité Ejecutivo, electo e integrado por nueve u once personas; el presidente es José Matías Maragoto, quien a su vez se desempeña también como tal en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE); a mí me eligieron por unanimidad como Secretario General.

Las funciones del Comité Ejecutivo se corresponden con la parte operativa dentro de las nuevas concepciones del Consejo de Expertos. Al crearse

este Comité Ejecutivo se cambiaron las directrices del Departamento de Proyectos Artísticos, por lo que ahora éste no tiene un director, sino un especialista que actúa como coordinador de los demás especialistas de las distintas líneas o géneros en que se trabaja en el CNAE.

El Comité Ejecutivo confecciona en este momento los expedientes de todas las agrupaciones con la información existente, que no es muy exacta.

LOS PROYECTOS

En mi caso haré, aquí en el teatro Fausto, una temporada de tres meses con todos los grupos que pertenecen a Juglaresca Habana, de manera que podamos verlos en vivo; su director, Bebo Ruiz, cuenta con las posibilidades para emprender ese trabajo. Con otras agrupaciones será diferente, y habrá que esperar para ver las obras. Este empeño nos servirá para tener un criterio general y empezar a revisar, línea por línea, si se cumplieron los objetivos por los que se creó ese proyecto. Una de las bases del mismo -que se ha incumplido en cierta medida durante esta década-, es que éste es válido por dos años, cuando más. A veces, se realiza por ejecución de obra u obras, y después se supone que

desaparezca, pero los proyectos pasan y siguen pasando, mecánicamente, tengan o no resultados, sede o locales de ensayo. Existen grupos que tienen locales de ensayo y de presentación, y el rendimiento es bajo; otros poseen rendimientos artísticos y de público, extraordinariamente buenos, y no disponen de un espacio. Ya hay tomadas varias decisiones al respecto, aunque eso nos llevará meses. Esto representa una forma de validarlos. Comentaba que se creaban alrededor de una personalidad artística o línea de trabajo, pero que debían revisarse, y enfrentar la posibilidad de su inexistencia o transformación. No tiene sentido su continuidad, si ninguno de esos grupos es seguidor de la línea que le dio origen y que pudo ser interesante; algunos tuvieron buenos resultados artísticos. En el caso de los que desaparezcan, los actores se incorporarían a otras agrupaciones para continuar su labor.

Las líneas estéticas de ciertos proyectos han cambiado. La transformación ha sido positiva, por lo que habrá que reformular teóricamente sus presupuestos iniciales.

Algunos, que sus fundadores estuvieron creando durante un tiempo, y ahora se encuentran en el extranjero, se desactivarán hasta que sus cabezas

guías regresen al país. Otros se han disuelto, de común acuerdo con sus directores; en tanto aquellos constituidos por personas que se fueron definitivamente del país, no continuarán.

Los proyectos no se pueden ver como un bloque. Son distintos, diferentes; por ejemplo, en la Danza ha sido mucho más fácil, porque realmente todos los que están en Ciudad de La Habana tienen un rendimiento artístico y social. Sólo se desactivó el de Lesmes Grenot, quien está en Suecia, y tan pronto regrese se le entregará.

En teatro infantil, haremos lo que te dije con Juglaresca Habana. En cuanto a los restantes -muchos sin expedientes-, no sabemos cuál es la razón por la que el Centro de Teatro y Danza de La Habana los tiene en unos casos y en otros no, por lo que a estas agrupaciones tendremos que verlas completamente en vivo.

El intrusismo, en el terreno del turismo por parte de algunas personas que desvirtúan el arte y nuestras formas más autóctonas de la cultura con el objetivo de obtener ganancias, cobró fuerzas con el Período Especial: ¿Cómo es asumido ese fenómeno por el Grupo de Expertos?

Existe una resolución dictada por las más altas autoridades del país que regula eso. La gente debe tener el valor y la honestidad de decir en qué lugar están esos intrusos, dónde ensayan y qué preparan. A veces, las instituciones deben cumplir con esa resolución, vigente para todo el país, sin excepción: rige para la música, el circo, el teatro, la danza, para todo el mundo. Eso ya está regulado e imagino que empezará a funcionar a partir de la disposición de la gente que diga: «Allí hay un intruso que tiene un espectáculo.»

En cuanto a los vínculos televisión-teatro, los espacios que se habían logrado en un momento y luego desaparecieron, ¿el Grupo contempla algo con relación a ello?

Te daré mi opinión, no la del Grupo de Expertos. Todo eso está en papeles. Ya se hicieron y entregaron títulos, pero no veo ningún movimiento por parte de la televisión en cuanto a empezar en la práctica; ésta no tendría que hacer la producción, ya está hecha. Serían obras ya mostradas, y tan sólo tendrían que venir a filmarlas en el escenario o el director adaptaría a un estudio.

Hasta ahora no hemos comenzado a trabajar en eso, porque en realidad el ICRT no ha respondido a las propuestas, y éstas están hechas hace varios meses.

¿Dónde considera el Grupo que están los problemas más acuciantes en manifestaciones como el Teatro Musical, la Pantomima, el Circo, y otras que usted entienda, también, que se deban enfatizar?

LA PANTOMIMA

La Pantomima fue suspendida por considerarse endeble, representante de un concepto decadente en los años setenta. Ese fue un golpe muy violento y todavía perduran sus huellas, porque a veces destruir algo que venía funcionando bien es muy fácil, pero rehacerlo lleva años; en estos momentos hay cuatro grupos, incluyendo uno de sordomudos que se llama Yagruma, el cual está trabajando con mucha programación y no tiene crisis. La solución a la problemática en la Pantomima estaría en lograr un consenso entre las cabezas pensantes que quedan, que éste sea, por lo menos, estratégico durante un tiempo, para ver cómo se revitaliza sin que exista tanta fragmentación conceptual. Los conceptos pueden ser discutibles, lo malo es que la fragmentación afecte la práctica.

Una de las prioridades fundamentales del CNAE, a partir de las transformaciones hechas por Maragoto, está en buscarle un espacio escénico donde poder trabajar, ensayar y realizar entrenamientos para la formación. Se está estudiando la idea de realizar en

la Enseñanza Media una especialidad, un perfil -como se llama ahora- de Pantomima.

EL TEATRO MUSICAL

El Teatro Musical es algo más complejo, porque es un teatro que requiere recursos: bailarines, orquestas, cantantes... Eso está prácticamente deshecho en este momento. En varias ocasiones, en épocas de Marcia Leyseca, presenté un proyecto de taller para la formación de actores cantantes, que sirviera para hacer ópera, opereta, comedias musicales tradicionales u obras nuevas, experimentales; incluso, hasta ópera rock y toda esa serie de cosas. Por esa fecha, todavía no estaba la Dirección de Teatro y Danza ni el Consejo, y no pasó nada. Después hice la ópera trova. Hubo otro intento de seguir ese camino, y tampoco. En algún momento, alguien lo cortaba. Evidentemente, en el mundo del Teatro Musical hay personas que tienen el criterio -muy importantes artistas- de que este teatro no es interesante para Cuba. Personas que son escuchadas en muchos lugares, y han malogrado, a veces, esta manifestación.

Realicé dos cursos de Teatro Musical en el ISA -como extensión cultural-, y de ellos no salió ninguna experiencia, incluso todavía no tienen los certificados las personas que participaron. También parece que hay manos que no quieren.

El teatro musical mejor representado en el país es el Rodrigo Prats, en Holguín. Este ha tenido la distancia, y parece que los maleficios no llegan allá. Ha podido tener un elenco de bailarines y buenos cantantes jóvenes. La creación de la filial de canto del ISA -con vistas a que ellos progresaran, pero también para que fueran cantantes de concierto en las provincias orientales y Ciego de Avila-, ayudó a que se desarrollara hasta lo que es hoy ese teatro lírico. Ya tiene temporadas fijas en América Latina que se repiten año tras año con nuevos títulos.

Este año se hizo un esfuerzo extraordinario, así lo manifiestan las cuatro

grandes producciones realizadas para llevar una gira al extranjero. Eso, pocos grupos lo pueden hacer en este momento, tal vez el Ballet Nacional, y ya. Yo dirigí **La corte del Faraón** y **El conde de Luxemburgo**, que se estrenaron en Lima, porque no hubo una entidad que nos diera una orquesta para poder presentarla en Ciudad de La Habana, y ésta tampoco podía ir a Holguín. La tuvimos que estrenar en Lima con la Orquesta Sinfónica de Cuba; aquí no se sabe cuándo se va a poner, pese a las críticas favorables de los medios menos cercanos a Cuba, que elogiaron considerablemente las dos puestas en escena. Tampoco se sabe, ni siquiera se habla de ello, es como algo que pasó en Lima, pero no en Cuba. Te pongo estos ejemplos para que veas que yo no sé cuándo se va a coger el toro por los cuernos y entrar en concreto con el teatro musical o con la comedia musical u otros tipos de espectáculos, porque, en definitiva, no se trabaja con nada.

El grupo de Pinar del Río tiene cerrado el teatro hace más de siete años, por lo que sólo realiza actividades de variedad en un lugar llamado La Picuala, y en centros de trabajo, pero no cuentan con solistas. El trabajo realizado por los de Holguín, en cuanto a renovar sus figuras, no lo hizo Pinar, pues no tuvo esa visión. El lírico pasa la cuenta y los cantantes terminan, igual que los bailarines. Esa es la muerte de la institución: si no renuevas, no tienes cómo sustituir.

Podemos hablar sobre los locales, es decir, ¿cómo se procederá en ese sentido?

Ahora se abrió el teatro Fausto; en diciembre ya estará funcionando el Favorito, con escenario y lunetarios nuevos; el Sótano comienza esta semana. Hubert de Blanck sigue con un problema terrible: un cable a tierra de una trifásica que no han colocado, por incapacidad del Departamento de Inversiones del CNAE. Eso no tiene otra explicación, pues disponen de pizarra y sonido nuevos; incluso le arreglaron el techo. El problema está en que un burócrata lo tiene detenido por esa razón técnica.

El Bertolt Brecht está en condiciones; el Guiñol abrirá pronto: se autorizó el dinero para unos equipos que le hacía falta. Se verá si se invierte en el cine Los Angeles, para que pueda continuar como teatro.

Existen varios locales que se les van a entregar a las agrupaciones. No será suficiente para todos, porque sólo en Ciudad de La Habana hay cincuenta y tantas de teatro; ninguna ciudad de dos millones de habitantes tiene esa cantidad de grupos. Es imposible: aquí llegamos a esa magia. Eso tendrá que resolverse a largo plazo. Yo espero que en el 2000 ya esté solucionado.

El concepto o criterio del Ministerio de la Construcción que existía en los años setenta y ochenta de que se esperaba una reparación capital e integral, antes que mantener bien reparados los espacios, condujo a que llegara el Período Especial en el momento en que terminaba un ciclo de esos, y ahí mismo se desgració todo. Pienso que ésta es una de las cosas más complicadas y que no le compete sólo al CNAE, sino también a las instancias del Ministerio de Cultura. Todos aquellos que tengan teatros en sus instituciones sin usarlos, saben que éstos se echan a perder. Porque ése es otro problema; los feudos en Cuba existen por montones, y entonces hay una entidad que posee un teatro y lo quiere para hacer una sesión solemne una vez al año. Un teatro sin funcionar se va destruyendo. Eso es una de las cosas más difíciles de resolver, porque tendrían que entrar a jugar, también, cuestiones de la política de cada provincia. Sobre todo La Habana, pues hay otros lugares que están mejores en el país; por ejemplo, el Sauto, en Matanzas, que lo empiezan a arreglar; el Terry, en Cienfuegos, está esperando un préstamo que le hizo a la provincia para arreglar algunos museos; también la Fundación Terry está interesada en que se repare; el Principal, de Camagüey, y el Caridad, en Santa Clara, están en activo, aunque el último con lunetas en mal estado; las roturas progresan como consecuencia de que la reparación debió ser endeble y deficiente. En Santiago están funcionando las salas; en Pinar del

Río ya se finalizan, y Ciego de Avila cuenta con el suyo. En provincia esta situación es menos grave.

Lo peor allí es el abandono, la falta de comunicación, de giras e intercambios. En mi criterio es lo que afecta más las provincias, y se evidencia en el recorrido que hicimos para el Festival de Teatro de Camagüey. Hay una disminución de los espectáculos interesantes, posibles a llevar al Festival. Si te aíslas, no tienes comunicación, y no es culpa de ellos, porque eso implica una gestión de hoteles, hospedajes; son problemas de coordinación entre provincias, que se paralizaron con el Período Especial y después se han quedado en la historia, porque cuando se quiere se hace una gira nacional con Alfredo o cualquier otro. Por qué no se puede hacer una gira nacional, entonces, con obras de teatro que tengan muchísimo público. Eso es una valoración y una competencia desigual que tenemos, también, la gente de teatro, a parte de todas las otras.

Este año se celebran los centenarios del natalicio de Bertolt Brecht y Federico García Lorca. Me gustaría escuchar su criterio aplicado a nuestra escena, sobre estas palabras de Lorca, pronunciadas en una charla sobre el teatro hace 63 años:

«El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y es el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.»¹

Esas palabras, la Biblia. ■

¹ Revista *ADE-Teatro*, nos. 68-69, julio-septiembre 1998, p.61.

PECES, ARBOLES, CAMINOS

Ramiro Guerra

El pez primero y el árbol después son imágenes de una libertad espontánea y pura que se constituyen en emblemas de las últimas producciones de Marianela Boán y sus huéspedes de Danzabierta. Es evidente que ambos símbolos poseen para ellos los rasgos de una misma verdad, ya presentada emotivamente o de racionalista manera en la incursión de forma reflexiva que hacen en el mundo que les ha tocado vivir a las puertas del siglo XXI con su lenguaje teatral de la danza.

¿Evocación del «buen salvaje» de Rousseau en **El árbol y el camino** o nostalgia de una perdida Edad de Oro en que los hombres y mujeres paseaban inocentemente desnudos amándose sin diferencia de sexos por los bosques de una Arcadia fabulosa que fue destruida por los ritos urbanos de las sociedades populosas de cemento?

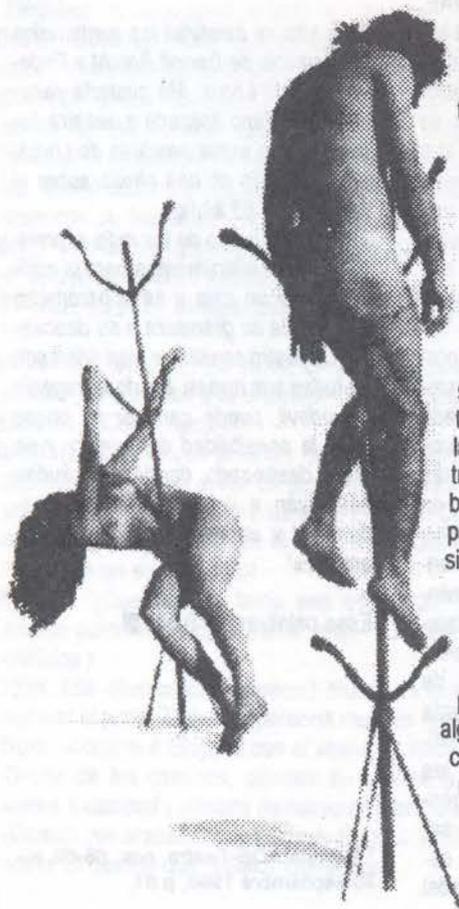
La apretada dramaturgia de esta obra, como todas las de Marianela, muestra una serie de exorcismos contra la deshumanización del ser en la acción de adiestrarse para la destrucción guerrera, la inmersión en la extorsionante tecnología o también en el juego de la falsa identidad que trata de borrar el nombre propio del hombre para suplantarlos por un silogismo numérico.

El desarrollo en una línea de trabajo creativo de Danzabierta parece regodearse en algunas de sus temáticas: el desnudo, la parodia y el uso del multilinguaje escénico. Jose A. Hevia y su hermana Danay, junto a Grettel

Montes de Oca, ya veteranos del grupo, a quienes se han sumado Alexander Varona, Julio C. Manfugaz y Maylin Castillo, se hacen cada vez más dueños de una difícil maestría: la del artista que revela verdades ocultas, aun las de su propio cuerpo desnudo, con la misma ductilidad que emplea lo esperpéntico o lo natural de una vida cotidiana. Sus interpretaciones escénicas los llevan a límites insospechados para ellos mismos. De la ácida burla al frenesí del éxtasis, de la ternura lírica a la violencia psíquica y corporal, pasan coherentemente de la banalidad pedestre al misterio suprarreal, como debieron comportarse los ángeles bíblicos visitantes de Sodoma ante la amenaza de violación por parte de los inhóspitos habitantes de la ciudad. El dominio del humor cáustico les permite afrontar licencias delirantes como las de Hevia que, como super-rockero, para agradar a su público debe mostrarle hasta el trasero. En la arcádica danza del desnudo total de la compañía son capaces de instaurar una cálida atmósfera de casto erotismo, en que quizás es evocado *El jardín de las delicias* del Bosco, no sólo en su transparente hermosura, sino también en el sentimiento de las posibles amenazas ocultas de ese amoroso paraíso. En el juego corporal con ropas y objetos evidencian un alto nivel de dominio psicofísico de las cosas, hasta convertirlas en sorpresivas evocaciones de profunda imaginaria poética con delirantes significaciones.

Una luminosa tela de Alexis Alvarez ofrece signos arbóreos colgados para envolver plásticamente este juego filosófico-poético que instaura **El árbol y el camino** ante los ojos del espectador. Sin embargo, los artefactos de metal usados en la consecución de la danza y manipulados de forma sorprendentemente peligrosa por los bailarines, necesitan aún la necesaria presencia poética requerida por la atmósfera general, pues lucen actualmente como una especie de trastos o colgadores de vidriera de modas.

El mundo sonoro compuesto por Equis Alfonso mezcla las vibrantes sonoridades del *acid rock* con las voces de los bailarines, los cantos ararás e incluso el lirismo de un toque neoclásico para lograr un fresco pandemonium musical que se interpenetra de forma exacta con la acción cinética de la danza, de manera ya tempestuosa, estática



o humorística, efectuando un toma y daca con los otros códigos escénicos que se despliegan profusamente en *El árbol...*

Decididamente, Mariana Boán ha recuperado un sistema de comunicación con la danza contemporánea perdido por varias décadas. La amplia, o más que amplia, sala del teatro Mella se vio colmada como no se veía hace mucho tiempo desde la década de los 60 en relación a los espectáculos de danza. ¿Secreto? Hay que buscarlo en los vasos comunicantes de una correcta dramaturgia, pienso yo. Tener algo bien claro y definidamente preciso que decir es la primera premisa; la segunda, saberlo decir con economía de medios, coherencia y exacta claridad de expo-

sición. Nuestro movimiento danzario contemporáneo parece haberse perdido en las últimas décadas en los vericuetos de un subjetivismo respaldado por una atmósfera de esoterismo pseudointelectual que ha espantado al público de las salas de teatro para dar cabida sólo a una élite de especialistas y amantes de la estética del creador. Danzabierta parece, por suerte, estar empeñada en probar que se puede no ser literal, narrativo ni obvio en la formación de una danza en la Cuba de los 90, y así poder recuperar un público o crear uno nuevo que se distinga por su rostro juvenil y su entusiasmo hacia este género. Damos la bienvenida a los desafíos de Danzabierta contra el virus de la incomunicación danzaria en nuestro país.

UN CAMARÓN DE CONTINUO ENCANTADO

E. S. D.*

Sácame del apuro es una versión muy libre de *El camarón encantado*, esa fábula de Laboulaye que conocemos gracias, sobre todo, a esa empresa de imaginación y sentimiento que es *La Edad de Oro*, de José Martí, y a su incansable labor de mediación cultural a través de las múltiples operaciones de traducción literaria que desarrolló durante toda su vida.

A diferencia de la recreación martiana del original francés, difundida en un cuerpo textual dirigido expresamente a la infancia, esta versión contemporánea se plantea como destinatario fundamental el público adulto.

A partir de los elementos básicos de la historia y de los rasgos capitales de sus personajes, es decir, de todo aquello inintercambiable que nos permite reconocer algo en su esencia, Norge Espinosa construye un delicioso discurso textual que toma como ámbito de su realización las relaciones entre la mítica tríada de nuestro teatro bufo: el negrito, la mulata y el gallego.

Un original ejercicio analógico nos permite reencontrar en *la mulata Teresa* y en *el negrito Estanislao* las características principales de la ambiciosa y descontentadiza Masicas y del amoroso y complaciente Loppi, respectivamente, mientras *el Gallego* asume, en su otredad, nada menos y nada más que el papel del *mismísimo* Camarón.

De modo que el elemento más vital del espectáculo vendrá dado desde la perspectiva desenfadada y paródica que propone el texto. Inquietante y sagaz resulta esta relectura que, entre otras resignificaciones, asigna al personaje foráneo la función de obrar milagros.

La puesta en escena materializa las aspiraciones de más de un estudioso de nuestro teatro de trascender las rígidas fronteras que se inscriben en el interior de nuestro arte, al estar concebida para actores y muñecos interactuando juntos en un mismo espacio.

Mientras el Camarón es interpretado por un títere, Loppi y Masicas se expresan indistintamente a través del actor o de la figura animada. Sin embargo, esto, que puede adivinarse como un hallazgo en la concepción del espectáculo, no resulta aún logrado. Más allá de las buenas intenciones, el ineficaz y arbitrario manejo de los muñecos denuncia la impericia de sus realizadores en este arte y reclama la asesoría oportuna de alguno de nuestros experimentados titiriteros.

Ariel Bouza y Celeste del Pozo (el primero como Loppi y la segunda como Masicas) hacen honor a la sabrosura del texto con un excelente decir, y consiguen un ritmo dinámico y una expresión brillante, aunque, por momentos, se observa una cierta desmesura, una tendencia a la proyección sobreactuada, desde todo punto de vista inneces-

sarias dado el reducido espacio de la sala en la cual se trabaja.

Si bien es cierto que el estilo de actuación de los bufos cubanos era sobre todo de naturaleza externa (un teatro de la representación antes que de la identificación), en diálogo continuo -explícito e implícito- con el espectador, me parece que el tono que aquí se alcanza supera aquellos niveles. O, por lo menos, no toma en cuenta nuestra sensibilidad actual y nuestra asimilación contemporánea de aquel fenómeno.

Con este espectáculo Pálpito reafirma la vitalidad de su proyecto, su exploración constante de

nuevos cauces y la fecundidad que dimana de la sabia unión de los talentos, mientras nuestro teatro bufo, en un alarde de energía, muestra de nuevo su raigambre.

Los resultados artísticos de esta propuesta, que incluyen el disfrute del público, reaniman la reflexión en torno a la eficacia dramática del *triángulo de oro* del bufo cubano y la esencialidad que encierran sus arquetipos (herederos de aquellos otros de la *Commedia dell'Arte*: Colombina, Arlequino y Pantalone), en su porosidad infinita capaz de asimilar las resignificaciones más diversas y garantizar, desde entonces hasta hoy, una envidiable permanencia.

*Esther Suárez Durán.

LA ESPECTACULARIDAD DE UNA CECILIA ANUNCIADA

A. O.*

Con la excusa de narrar los amores del señorito de una familia poderosa con una mulata de rumbo (relaciones incestuosas sin que lo supieran los protagonistas), Cirilo Villaverde reflejó un cuadro de costumbres de La Habana colonial, lastrada por la esclavitud, la discriminación racial, los prejuicios de una falsa moral, pero acentuando -además- la idiosincrasia del cubano y, por sobre todo, el sentido de la nacionalidad que se gestaba en los criollos, quienes en su mayoría rechazaban el autocrático poder de la Metrópoli.

A partir de esas ideas centrales, sustentadas en el monumento de la narrativa cubana del siglo XIX, Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla escribieron el libreto de una de las obras maestras de la zarzuelística cubana, a pesar de que el creador de su música, Gonzalo Roig, la calificara de comedia lírica.

En el texto, el melodrama asoma y, a veces, se muestra de cuerpo entero en el prólogo y en el epílogo, desde su estreno en 1932. Posteriormente, en 1961, Miguel de Grandy la presentó en el Payret, con la soprano Gladys Puig -una de las clásicas Cecilia-, en una versión de aquel texto, con nuevos números de Roig. En 1978, Roberto Blanco realizó una puesta antológica con Alina Sánchez en el rol titular, que inscribió su creación del personaje en la leyenda que, desde su estreno, fue el aura de la escenificación.

Ahora, Juan Rodolfo Amán selecciona los elementos más significativos de la historia de esta

zarzuela, incluso de aquella que él llevó al Festival Cervantino en México, e introdujo dos cuadros suyos. Uno, del más agudo humor costumbrista, con las *señás*, que son en realidad las chismosas del barrio; y la escena del *bergantil o lista de negros* en el baile en la Sociedad Filarmónica, todo un antagónico del primero, por tratarse de la más típica comedia de salón. Ambos brindan alguna que otra pincelada de actualidad con las *morcillas* (frases improvisadas por los actores) características de este género, nacidas del bufo. Y es ésta una de las herencias del teatro vernáculo, al igual que algunos de los números añadidos por Roig, como el tango congo *Tanilá*, con la mulata, el gallego y el negrito, sus legendarios protagonistas.

En esta puesta, Amán quiso llevar al clímax su dominio del trabajo grupal, pues mantuvo cerca de doscientos artistas en escena en casi todos los cuadros. Esto constituyó toda una proeza. Pero en buena parte de la escenificación trajo como consecuencia el desbalance del buen ritmo y que determinadas escenas quedaran inmersas en una masa compacta, lo cual se convirtió en obstáculo hasta para las evoluciones de los bailarines.

La partitura original y los números más relevantes, adicionados por Roig a lo largo de su vida, que enriquecen el universo sonoro de *Cecilia...*, fueron compilados por Manuel Duchesne Cuzán y estructurados en el mismo orden en que su autor los creó, lo cual sirvió de soporte a la

dramaturgia de Amán. Asimismo, Duchesne hizo gala de su maestría al conducir la orquesta del Gran Teatro de La Habana, contribuyendo al mayor realce de **Cecilia Valdés**.

En cuanto al aspecto danzario, se estableció un contraste tan marcado que devino dicotomía. La música, con acento en lo lucumí, fue interpretada de un modo impecable; así se demostró por su autenticidad, fuerza de ataque y utilización del espacio escénico en función de lo dancístico por Raíces Profundas. Todo lo contrario ocurrió con las danzas y contradanzas a cargo del coro: no describieron las figuras requeridas y su ejecución denotaba rigidez y falta de sincronización. Ellos son magníficos cantantes y la parte coral fue uno de los aciertos de la representación, pero el baile se convirtió en su talón de Aquiles.

En lo que se refiere a las interpretaciones del rol titular, hay que destacar a Katia Selva, con su voz de *soprano lírica grande*, de buenos centros y graves, quien vistió de largo *la salida*, muy en particular en el agudo final, mientras que Niurka Wong creó la *Canción de Cuna* con la exquisita musicalidad de su voz, en modulaciones que apresaban los arpegios y trabajando con sus inflexiones los matices requeridos. Haydée Tutier, que ha entregado obras mucho más difíciles -y con gran lucimiento como en *La Traviata*- no salió airosa de *la salida*, aun cuando logró darle el tono requerido a la *Canción de Cuna*. Sin embargo, las tres alcanzaron sumo esplendor en el Gran dúo (*El corazón no sabe mentir*), aunque en la parte interpretativa deben esforzarse más en la

interiorización de Cecilia: las dos primeras han de otorgarle un mayor sentido dramático, y la Tutier, contenerse en sus accesos de tragicidad, que la llevan a la sobreactuación.

Adolfo Casas, un cantante en la plenitud de su carrera, reconocido internacionalmente como un divo del *bel canto*, otorgó a su Leonardo una personalidad propia y mostró una técnica vocal de altos quilates en cada una de sus intervenciones, sobre todo en *La Marcha Habana*, y Humberto Bernal fue carismático en un Leonardo seductor, con amplio registro y gran potencia, pero su trabajo actoral todavía presenta altibajos a pesar de las constantes orientaciones del director.

Doña Rosa Sandoval brindó la posibilidad de disfrutar de dos enfoques, bien diferentes y válidos. María Eugenia Barrios condujo al personaje por senderos altamente dramáticos y con un dominio escénico admirable. Rosita Fornés se proyectó, se transmutó en la apasionada madre de Leonardo con un sentido muy orgánico en voz y gestualidad.

Enrique Almirante encarnó -muy acorde con el traficante de esclavos- a Don Cándido, con esa crueldad típica en sus interpretaciones y reacciones, a lo cual adicionó Ramón Zamorano un acento hispánico y más violencia en la arquitectura del personaje.

Nelson Martínez, con una voz privilegiada de barítono, elevó a su máxima expresión la romanza *Dulce quimera*; trabajó nota a nota, modu-



• Niurka Wong, en *la salida de Cecilia*.

FDEZ. LIMA

lándolas con el rigor de un consagrado, a pesar de su extrema juventud. Es uno de esos cantantes tocados por la magia de la excepción que anuncian a un virtuoso. Y, además, supo introducirse en lo más íntimo de los conflictos de José Dolores Pimienta.

Maité Milián realizó un brillante desempeño, en canto y actuación, de Isabel Ilincheta; Lily Hernández alternó este rol, pero no resultó convincente aun cuando su labor vocal fue digna de encomio; Olivia Belizaire fue magistral en personalidades tan disímiles como Chepilla y señá Caridad; Zoila Jiménez bordó sus interpretaciones de Charito Alarcón y señá Cheché; Oscar Pino incorporó un Diego Meneses construido con suma inteligencia; Marta Gutiérrez buscó más el lucimiento en el canto que en su desdoblamiento en la pordiosera enloquecida por haber sido víctima de trampas que la sumieron en la miseria; Mercedes Ayala, caracterizada por Dayami Pérez, asombró con su señorío y la simpatía que supo imprimir en el trazo de la sicología de la mulata que reina en el solar.

La escenografía resultó fatal. Con los telones no hubo un trabajo eficiente. Su cambio constante lastró el ritmo de la escenificación, pero -además- provocó ciertos errores en la tramoya. El vestuario denotó eclecticismo por la necesidad de utilizar ropa de almacén.

El diseño de luces fue uno de los elementos que menos aportaron al éxito de *Cecilia*... Hubo momentos en que la escena adquirió una penumbra que se fue tomando en zonas de oscuridad; esto impidió distinguir la ejecución de las danzas

afrocubanas por Pinos Nuevos; tampoco pudo advertirse el desempeño actoral de los intérpretes en algunas escenas que requerían una lumiotecnica de apoyatura, muy especialmente en las transiciones de los rostros de los cantantes-actores.

Pienso que la colocación del coro -como los corifeos y coreutas del teatro clásico griego- atentó contra las posibilidades de las sopranos en *la salida de Cecilia*, pues éstas estaban ubicadas entre la orquesta y el conjunto coral, lo cual obstaculizó su lucimiento, específicamente en las frases finales. Hubiera podido resolverse, de situarse la masa coral en los laterales del escenario.

A pesar de los inconvenientes señalados -solubles para futuras representaciones- la puesta ha sido un suceso: el público colmó la sala García Lorca, de La Habana, y el teatro Sauto, de Matanzas. En realidad, si han de sopesarse los pro y los contra, el balance es positivo y resume un esfuerzo gigantesco del Centro Pro Arte Lírico, de su director general Manuel Duchesne Cuzán, del autor de la puesta, Juan Rodolfo Amán, y de su incansable asistente, Pedro Arias Domínguez, fundador del Teatro Lírico y toda una enciclopedia en el género.

Ellos crearon el sortilegio. Vimos llegar a Cecilia desde la Loma del Angel, donde reinó como la virgencita de bronce, llenando de arte la escena, envuelta en su bata de espuma de mar, con el sol brillándole en los ojos y la alegría del cubano en su sonrisa, con el rostro de esta Habana que es La Giraldilla, la India custodiada por delfines en su fuente, pero que es también Cecilia Valdés.

*Ada Oramas.

MATAMOROS-SON AL FINAL DEL MILENIO

I. M. M. T.*

Para nadie es un secreto la predilección de las vanguardias de principios de este siglo por las manifestaciones culturales y artísticas de los países de Africa, Asia, América Latina y el Caribe. Estas nutrieron la voluntad de ruptura y experimentación en la música, la literatura, las artes plásticas, el teatro y hasta el incipiente arte cinematográfico. Europa se encontraba con su pasado «descubriendo» lo telúrico en el «otro». En ello se mostraba también, al decir de James Clifford, «el deseo y poder incansable del occidente moderno de coleccionar el mundo».

Mientras esto sucedía, de las montañas de Oriente bajaban los «permanentes» miembros del ejérci-

to regular en los primeros años de la república. Traían sus guitarras, maracas, marímbulas y otros instrumentos típicos. El son, primero motivo de escándalo y luego de gran popularidad. Síntesis de la herencia africana e hispánica es desde entonces crónica de la vida popular. Apareció en la música sinfónica, en el teatro y tuvo su apoteosis en la obra poética de Nicolás Guillén.

El son recorrió el mundo, conquistó el Caribe, los Estados Unidos, y no paró hasta las *boîtes* de París. Alejo Carpentier celebró su triunfo en algunas de sus crónicas. En locales como La Cabaña Cubana, esa música mostró su energía, su carácter aleatorio y riqueza armónica que

nada tenía que enviar, sino todo lo contrario, a los experimentos tonales de la música más avanzada que se escuchaba en la urbe europea. Esta vocación se ha mantenido desde aquella época hasta los muy difundidos productos de la World Music.

La evolución de las vanguardias en este fin de siglo y fin de milenio, ha confundido a muchos pretendidos elitistas que no han podido ver la raíz popular en las fuentes de que se ha nutrido desde el siglo XIX hasta desembocar en las más aparentemente delirantes y «posmodernas» perspectivas de la contemporaneidad.

Por todo ello, no nos asombra el evocador espectáculo que sobre un texto y puesta de Rubén Darío Salazar nos presenta Teatro de Las Estaciones, de Matanzas. La elaboración artística sobre la base de la utilización de nuestra música popular, aparece como elemento aglutinante a partir del cual se nuclea la representación.

La música, unida al quehacer titiritero, tiene antiguos e importantes antecedentes. Utilizada en algunos casos para realizar el espectáculo en aperturas, intermedios o como soporte para subrayar el carácter de una escena, en otros, es casi protagonista. En la historia de los títeres ha habido óperas como **Bastián y Bastiana**, de Mozart, que narra el amor de dos pastorcillos en

una fiesta de magia. **El retablo de Maese Pedro**, sobre el episodio de Don Quijote de la Mancha, con música de Manuel de Falla, contó en su momento con los mejores cantantes para su estreno en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde se representó con gran éxito.

La relación de puestas en las que el arte titiritero se imbrica con el musical podría ser enorme, sólo agreguemos **La ópera de los tres centavos**, de Brecht, por el grupo Grotteska, de Cracovia; **La divina comedia**, de Dante, y el **Don Giovanni**, de Mozart, llevadas a escena por el Teatro Central de Títeres de Praga. El teatro de títeres de Jaime Manzur, en Colombia, también se especializa en la representación de óperas. En nuestro medio son recientes **Divertimento Moderato** (revista musical), de René Fernández, para Papatote (1993), y **Suite concertante para dos titiriteros**, bajo la dirección de Xiomara Palacio y Armando Morales en el Teatro Nacional de Guíñol.

El guiñol de los Matamoros es un espectáculo poco habitual en el quehacer titiritero dirigido al público adulto. Es la visión artística y nostálgica de una época que ya pasó, pero a la que nos unen la pertenencia y la memoria colectiva y familiar aun sin haberla vivido. Ahora llega a nosotros en este fin de siglo en una evocación similar y distinta al mismo tiempo. El lenguaje titiritero sirve de vehículo para refractar la burla, la risa y el llanto en un juego de espejos que sólo se puede lograr en la dualidad actor-muñeco.

Con esta pieza, Teatro de Las Estaciones se propone ofrecernos una arista diferente que completa la proyección de la cultura popular en el teatro para niños y jóvenes: la presencia del hombre más allá de una visión puramente antropológica. La cotidianidad de estos personajes se nos muestra en su lucha por la vida. Son sensuales, alegres o tristes, procaces o ingenuos, pero siempre nos sorprenden con su desenfrenada humanidad. Esta historia que puede ser la de muchos, es reflejo de la de aquellos años de la república llenos de esperanza e incertidumbre. El viaje del son de «la loma» (Oriente) al «llano» (La Habana) se nos da a través de la historia de amor, sueños, fe, frustraciones y triunfos de Miguel y Maité. En su esencia es plenamente reconocible en otras historias de gente como ellos, pero gana en trascendencia y representatividad a través de la música. Miguel es un creador y su arte lo lleva a los más altos niveles de expresión de su identidad y de su época. El está consciente de su valía sin abandonar su condición de hombre de pueblo, que es la que logra expresar con su música.



Es encomiable la labor de Rubén Darío Salazar en éste su primer texto, en el que sobre la base de una dramaturgia sencilla, hace gala de la eficacia que le viene de su ya larga experiencia actoral y titiritera. La dirección aglutina todos los elementos de la puesta en escena en función de la nostalgia. Con ello da continuidad en su Teatro de Las Estaciones a una línea de trabajo que se ha ido perfilando en sólo tres años con representaciones que han logrado ya la aceptación de público y crítica.

Debemos destacar las actuaciones de Rubén Darío Salazar y Farah Madrigal en Miguel y Maité, respectivamente. Además de los personajes incidentales que encarnan en unión del también eficaz Armedy Cejas. Rubén y Farah dan mucho de su experiencia en estos atractivos personajes desempeñándose con igual frescura, entrega y dominio de la técnica actoral, tanto detrás del retablo, animando los muñecos, como frente al público. El lenguaje del actor y el del muñeco se combinan en transiciones que no dejan decaer en ningún momento la comunicación con el espectador, que se conmueve a partir de la fluidez y la autenticidad lograda en el desarrollo de la acción.

El diseño del siempre inspirado Zenén Calero parte del sensible desenvolvimiento de viejas postales atesoradas en el acervo familiar. Crea un mundo en que predomina el color sepia. En lo escenográfico se centra en dos imágenes emblemáticas en las que se desarrolla la acción: Santiago de Cuba y La Habana, unidas por el simpático tren de juguete que nos lleva de una a otra. Calero realizó una ardua investigación en la gráfica de las revistas *Carteles* y *Social* de la época y en la obra de ese otro cardenense ilustre que llevó la caricatura y el diseño gráfico a la categoría artística más alta: me refiero a Conrado Massaguer. Esta voluntad estilística se concreta en veintinueve muñecos modelados en barro a la usanza antigua y con un concepto de color siempre cercano a los ocre y los sienas de las viejas postales. Títeres dotados de las técnicas y mecánicas típicas de ese viejo arte, como nos tiene acostumbrados Zenén Calero en sus creaciones: Los ojos de la virgen de la Caridad que se mueven, el trío que toca la guitarra y mueve los labios o la sorpresa de los senos de la Fea que se muestran sorpresivamente en medio del danzón *Esas no son cubanas*. Imágenes de una figuración mágica pero eminentemente titiritera.

La música es inspiración y piedra angular en la creación de **El guiñol de los Matamoros**. Es fuente de toda memoria entrañable e impone su propia vigencia como personaje importantísimo y eficaz de la pieza. Los muñecos valorizan de un modo muy especial esa música, cuando ésta es

parte activa del mundo sonoro de la puesta mezclada con el resto de los elementos plásticos y escénicos.

El guiñol de los Matamoros toma melodías y distintos géneros de la música popular: son, danzón, habanera, bolero, canción trovadoresca, pregón, para completar la atmósfera sonora que define la época y la expresión de diferentes estados de ánimo individuales y colectivos propios de nuestra identidad popular.

Cumple al mismo tiempo varias funciones: apoyatura dramática con la habanera *Veinte años*, de María Teresa Vera, que es el *leitmotiv* de la pareja Maité y Miguel; ambiental, con el son *Frutas del Caney*, de Félix B. Caignet, para la Plaza del Mercado; *Tu verás*, de Miguel Matamoros, para el viaje de Miguel a La Habana, o *Tú sabes*, también de Miguel Matamoros, para el nostálgico final. En fin, la música desempeñando unas veces un papel principal y otros complementario, pero siempre consolidando el concepto audiovisual de la puesta. La utilización de grabaciones originales es el vehículo que nos permite el acceso a otro tiempo, a otras sensaciones vividas por aquellos creadores y sus contemporáneos, que nos devuelven a una Cuba remota y cercana donde el ayer y el ahora se encuentran, sueñan y viven a ritmo de conga, bolero, rumba y son.

Me complace abordar la presencia de la cultura popular en el teatro de títeres en el año 2000. Y más si se trata de la música popular cubana, sin duda la manifestación más plena del arte en nuestro país: «El don de Cuba es la música», decía Fernando Ortiz. En este fin de siglo y de milenio ha salido a la palestra toda la música cubana. Se ha dado el fenómeno sorpresivo de que hayan alcanzado categoría, repercusión y los más altos reconocimientos a nivel mundial, desde la trova tradicional y el son hasta la timba actual, pasando por el danzón, el bolero de *feeling*, es decir, todos los géneros, todos al mismo tiempo en una especie de resumen que ha llamado la atención de los estudiosos y es una de las sorpresas del siglo que termina.

Por esa razón saludo esta creación: **El guiñol de los Matamoros**, un mentís a quienes se aferran a un concepto estrechísimo del tiempo y no ven más allá -no sienten la línea de energía que nos comunica con el pasado-, los que no escuchan esas voces que alimentan nuestra sensibilidad inacabada y a su vez nos enlazan con el futuro, para vivir esa continuidad entrañable de la cual no podemos escapar. Como diría Igor Stravinsky: «una verdadera tradición es una fuerza viva que anima y señala el presente».

*Inés María Martiatu Terry.

Jesús Barreiro Yero

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Camagüey y el de la provincia de Guantánamo, tienen establecido un convenio de colaboración técnico artístico que se viene materializando desde hace ya algunos meses.

En diciembre pasado, Mario Guerrero Zabala, director artístico del Guiñol de Camagüey, visitó la provincia de Guantánamo para iniciar un taller con los integrantes del Guiñol de ese territorio oriental.

Esta acción de superación conjunta y que encabeza el máster en teatro para niños, Mario Guerrero, comprende: trabajo de expresión corporal, manipulación de muñecos, desenvolvimiento actoral, de dirección y puesta en escena.

El resultado del taller es el montaje de las obras: **El tamboliredo** y **El perro que no sabía ladrar**, de Gianni Rodori, con versión y adaptación de Mario Guerrero y dirección conjunta de éste y Maribel López.

Aparejado al desarrollo del taller, los integrantes del grupo Guiñol de Guantánamo han realizado diferentes presentaciones en distintas locaciones de la ciudad de los tinajones, en las cuales, desde la primera confrontación con el público y con los especialistas, han evidenciado seriedad y profesionalismo.

Oppalín y el diablo, del argentino Fernando Kiel, con actuación, manipulación y dirección artística del titiritero Eldis Cuba, dio inicio a los espectáculos de este laborioso colectivo.

En un sencillo retablo transcurren las peripecias en las que Oppalín tima y vence al diablo de la historia y que con acierto y gracia recrea el joven Eldis Cuba, en un montaje que contó con la asesoría del maestro Armando Morales.

La refrescante puesta se caracteriza por el desbordante humor criollo, asequible a la comprensión de los niños, que se crece con el atinado desempeño del manipulador, así como por los diferentes matices de modulación y proyección de la voz que logra con precisas transiciones, no sólo de fonación, sino también en el manejo de los muñecos.

El grillo caminante fue la segunda propuesta que el público disfrutó en la sala del Guiñol de Camagüey y en el Centro Iberoamericano.

El grillo..., con dirección artística y general de Maribel López, es un espectáculo donde prima la narración oral escénica. Intervienen actores y títeres, que de manera pintoresca y ágil, entre canciones, hilvanan de forma coherente bonitos cuentos que estimulan la fantasía de los niños. Concebido para espacios abiertos, se acopló muy bien a las condiciones del escenario, porque contó con el apoyo de los técnicos de la sala y con la asesoría del maestro Mario Guerrero Zabala.

La otra propuesta, **La calle de los fantasmas**, concebida para espacios flexibles, transcurre en un retablo con posibilidades para el desarrollo del conflicto que da título a la obra. Emilio Viscaíno estuvo a cargo de los diseños escenográficos, de muñecos y de realización, mientras que el vestuario lo asumió Gertrudis Campo. La música, de Mayelin Sánchez, fue interpretada en vivo por todos los integrantes.

La calle de los fantasmas hubiese ganado en posibilidades expresivas de manipulación, de haber existido una mayor empatía entre las técnicas empleadas en la confección de los muñecos (guante y varillas): habría facilitado a los ejecutantes animarlos orgánica y proporcionalmente. No por esto **La calle...** deja de ser una puesta digna e interesante que a todos agrada: el diseño escenográfico y de muñecos es fino y atractivo; la proyección y registro de la voz de cada uno de los actores está a tono con los personajes que interpretan; la música es amena y contagiosa. Por estos méritos, los niños hacen suya la trama que viven Juancito y María y se solidarizan con ellos.

Con esta puesta de Javier Villafañe y dirección artística y general de Maribel López, el grupo Guiñol de Guantánamo dijo adiós a la temporada de presentaciones (11 en total) en: la sala Guiñol de Camagüey, el Centro Iberoamericano, la Casa de la Cultura «Ignacio Agramonte» y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas.

El taller continúa ahora en tierra agramontina con la presencia del colectivo grupo Guiñol de Guantánamo, dirigido por Maribel López.

ROMERIAS DE MAYO

Un regalo de la danza

Jorge Alberto Piñero

Las Romerías de Mayo poco a poco se ha erigido como uno de los espacios más importantes para los jóvenes creadores de nuestro país. Auspiciada por la Asociación Hermanos Saiz, esta fiesta holguinera se convierte en escenario propicio para el intercambio de opiniones, experiencias y, sobre todo, mostrar resultados e impulsar nuevos proyectos.

Durante siete días, la ciudad se agita con el ir y venir de las más diversas propuestas. Muchas son las disciplinas artísticas que convergen en este encuentro que ha ganado prestigio y constancia por el apoyo incondicional de las instituciones de la provincia.

Literatura, artes plásticas, música, entre otras manifestaciones, unidas a «Memorias», el evento que rescata la tradición como columna vertebral de este certamen, dieron luz y color a esta fiesta popular. No obstante, vale destacar la presencia de las artes escénicas -amén de la ausencia del teatro- que para mí lograron rebasar expectativas. Quizás por haber creado un público afín en la región, pero, más allá de esta posibilidad, me atrevo a afirmar que fue la calidad la que se impuso.

Tres grandes propuestas dancarias colmaron las más exquisitas exigencias de un receptor, por mucho, conocedor del género: la Compañía de Litz Alfonso; el estreno de *Año cero*, por Codanza, y la segunda edición del Concurso Nacional de Danza Solamente Solos, fueron una indiscutible muestra de profesionalidad en lo más actual del acontecer danzario.

EL GRAN FEDERICO, PRESENTE

La primera noche en el teatro Eddy Suñol fue sensacional. A cargo de la Compañía de Litz Alfonso corrió la gala de estreno de estas Romerías en un desenfadado homenaje a Federico García Lorca.

El gran Federico, como muchos han llamado a este genio, tuvo en *Sinceramente FGL* -propuesta de Litz- una digna recordación en el año de su centenario.

Una hora y veinte minutos de paseo por la vida y obra del relevante artista español, desde *Bodas de sangre*, *La casada infiel*, *Yerma*, *Iré a Santiago*, *La casa de Bernarda Alba*, hasta el canto a Federico.

Una funcional escenografía, la música, a cargo del grupo que dirige Lourdes Santiesteban, y el colorido vestuario de época, acompañaron a las diecinueve

bailarinas del elenco, quienes mostraron dominio y gracia en el género.

Si quedó alguna duda, en la mañana que siguió a la noche de Federico, en el acto oficial de inauguración, otra vez la compañía mostró grandeza. En esta ocasión, por falta de fluido eléctrico, el apoyo musical corrió a cargo de las palmas y los tacones, como para confirmar que *Sinceramente FGL* no fue una casualidad.

AÑO CERO, CODANZA Y PROENZA

¿A quién agradecer el regalo que nos hizo Codanza con la puesta de *Año cero*?... ¿Al insigne pintor holguinero Cosme Proenza por la maravilla de sus seres de lienzo y óleo? ¿A Maricel Godoy, coreógrafa y directora del grupo Codanza, que ideó llevar a escena aquellos «animalitos» con devoción «spielbereana»? ¿...O aquellos bailarines que dieron vida a tanta imaginación dejándonos atrapados por más de una hora?

Sin dudas, el premio es compartido como compartida fue la alegría de saberse profetas en su tierra. *Año cero* no es el punto de partida, como podría sugerir este título. Significa el fruto de un arduo y continuo trabajo; la madurez de un grupo danzario que ya debe pensar en conquistar el entorno sin perder las raíces.

NO TAN SOLOS

El unipersonal conserva el valor de dotar al bailarín de destreza y confianza. Es aquí donde el artista se prepara con vistas a su posterior ingreso en grupos o compañías. El coreógrafo y director artístico Pablo Roca jamás olvida esta máxima y quizás por eso puso todo su corazón -y presión arterial- a riesgo en esta empresa. Fue Pablo el principal gestor de esta segunda edición del Concurso Nacional de Danza Solamente Solos, que tuvo sello distintivo de calidad y rigurosa entrega por parte de todos los participantes, concursantes o no.

El público fue un gran confidente que decidió no dejar en soledad a tan solitarios bailarines. Cada noche acudió temprano a la cita para disfrutar de un verdadero regalo danzario y apoyarlos con sus aplausos.



TEATRO SAUTO

135 AÑOS DE ARTE

E.R.H.*

Quien pase por la hermosa ciudad de Matanzas, y extasiado por el embrujo propio de los ríos y puentes olvide o se niegue a una visita -por muy breve que fuere- al teatro Sauto, estaría desperdiciando una gran oportunidad de encontrarse con dos elementos indispensables para la formación: la cultura y la historia. Este año la institución cumple 135 de vida artística. Escenario de las más prestigiosas personalidades y agrupaciones venidas a nuestro país, así como nacionales, representa también un motor generador y promotor de disímiles actividades.

Para revivir un tanto la historia que se dibuja en sus elementos arquitectónicos, en los decorados que engalanan su techo o en el murmullo senil de sus butacas, conversamos con Cecilia Sodis Carrillo (directora) y Fernando López Duarte (historiador) sobre distintos aspectos del pasado y la vida cotidiana de este monumento artístico que rejuvenece con el paso de los años.

Fernando nos relata una breve historia que data del siglo pasado, cuando la ciudad de Matanzas adquiere un relevante avance en la industria azucarera, y tal desarrollo económico se convierte en progreso para la cultura, por ello el apelativo, entre muchos otros, de la Atenas de Cuba a esta ciudad:

Un aporte grande a este sobrenombre que recibe la ciudad, lo tiene muy específicamente el teatro Esteban o Sauto, como lo conocemos hoy. Comienza a construirse hacia el año 1860, y ya en los primeros meses del 63, abre oficialmente sus puertas para el público matancero.

Sería conveniente aclarar, ¿por qué se conoce inicialmente como teatro Esteban?

Se conoció así, debido al gobernador -primera figura política de la ciudad-, Pedro Esteban Arranz. Era muy típico de la época ponerle el nombre de la primera figura política a las instituciones más importantes que se hacían.

¿Cuándo se le denomina Sauto?

A partir de mayo de 1899, es que lleva por nombre Sauto, en honor a quien fuera su mecenas y primer director -un hombre público extraordinario-, Ambrosio de la Concepción Sauto y Nodas, médico, además, y la persona que hizo posible la realización de esta obra. El entregó de su pecunio privado grandes sumas para la causa del teatro, y le debemos el mobiliario, las luminarias, los adornos, y todo lo que concierne al acabado. Desgraciadamente no vio en vida aquello para lo cual luchó y que en pago lleva para siempre su nombre.

Existe otra persona, ligada al acontecer histórico, que no debemos obviar cuando hablamos del teatro, Manuel Dalalio. ¿Cómo se proyecta en el mosaico de la simiente del Sauto?

Sí, se trata de un italiano que llega a Cuba en la década del treinta del siglo pasado, y que ya poseía cierta experiencia en cuanto a decoraciones escenográficas, etc., en el teatro Tacón de La Habana. Atraído por el florecimiento cultural de la ciudad, llega a Matanzas y se enrola en el concurso de los planos para proyectar el edificio teatral. Gana, y es por ese plano que se rige este coliseo. Fue un excelente pintor, además de gran proyectista. Dejó la huella de su pluma en el interior del coliseo, en las musas que inicialmente dibujó, las que lamentablemente no conservamos. Las actuales, que pueden observarse en el techo, han sido hechas nuevamente; ni tan siquiera restauradas.

Ha sido este teatro, como también lo fue el Tacón, en La Habana; La Caridad, en Santa Clara, o el Terry, en Cienfuegos, escenario de prestigiosas personalidades del arte, tanto nacionales como internacionales. ¿Puede referirse a este detalle artístico e histórico?

Aquí arribaron cimeras figuras de la escena internacional, baste señalar las más importantes compañías de ópera y de zarzuela que llegaban a La Habana, y para las que significaba una cuestión de honor venir a Matanzas. Estar en Cuba y no acudir a nuestra ciudad era como no probar sus facultades en la meca de la cultura. Así muchas grandes compañías regresan a nuestro teatro, como la del primer actor y director del Conservatorio de Madrid, José Valero, la de Pablo Vildain, la de Elisa Samacoi, y otras. Pero quiero hacer un aparte con una niña prodigio que debutó aquí en el año 1863, a escasos días de la inauguración: la pianista venezolana Teresa Carreño. Ya interpretaba obras de su propia inspiración al piano. También desfilaron actrices de la talla de Sara Bernhard, quien ya había cautivado a medio mundo, y presentó en este lugar la obra que le dio fama e inmortalizó: **La dama de las camelias**, de Alejandro Dumas, hijo. En el siglo XX se hace fuerte la presencia de Ernesto Lecuona (estrena *La comparsa*, en 1912), las representaciones de Rita Montaner, Ignacio Villa, *Bola de Nieve*, el guitarrista español Andrés Segovia, y de la bailarina más importante del mundo por el año 1915, Anna Pavlova.

El teatro Sauto posee la condición de Monumento Nacional desde 1978, y es un fiel exponente de la cultura cubana. Resulta la institución cultural más importante de la provincia matancera. Para Cecilia Sodis, todos los resultados alcanzados hasta el presente no hubieran sido posibles sin el equipo extraordinario con que cuenta, así como los representantes del movimiento cultural en la provincia, siempre dispuestos a formar parte de esa bella y grandiosa historia que es dicha instalación. Por eso enumera las distinciones alcanzadas por «el Sauto» -como solemos llamarle-, reflejando el entusiasmo de quienes han aportado su perla dorada en la espiral de esa indetenible pirámide.

Usted, que es una señora abnegada, laboriosa y muy apegada a la vida de este teatro, desde todos los puntos de vista, ¿considera que el tiempo se le va en vano?

No, porque la obra queda con el paso del tiempo, y todo lo que hacemos se revierte en fruto, en conocimientos, cultura y aprendizaje para quienes acuden a nuestras citas.

¿Cuáles son las proyecciones de trabajo del Sauto en el presente?

Son muchas. En este momento el teatro forma parte de una trilogía (Teatro Nacional de Cuba, Teatro García Lorca, y el nuestro), con un diseño de programación tanto para el mercado nacional como internacional. Este diseño está enmarcado en nueve temporadas importantes, en las que se presentan espectáculos de todos los géneros con el objetivo de satisfacer las necesidades de los diferentes segmentos del público, nacional e internacional.

Se prevé ampliar también dentro del teatro, el actual concepto de sala polivalente a uno más amplio de complejo cultural. Crear nuevos espacios, y los ya existentes explotarlos al máximo, como son las salas de video y conferencias, la de historia, en la que está recogido el acontecer cultural de la institución y las figuras relevantes, desde su inauguración hasta el presente. El salón de los espejos, que se piensa utilizar como espacio de pequeño formato, fundamentalmente para la danza y la música de concierto. Existe otro, que es el parque Colón, como se le conoce, el cual también estará subordinado como espacio alternativo de pequeño formato para actividades culturales y de oferta de diversas obras de artesanía y artísticas de otra índole. Abriremos una tienda y una cafetería, para ampliar el diapason de trabajo de la institución. La misma brindará una diversidad de ofertas al público.

En las artes escénicas son numerosos los eventos que se organizan en el presente, ¿de qué manera el teatro contribuye a ello?

El teatro asimila eventos tanto nacionales como internacionales. Somos subsección del Festival de Ballet de La Habana, en coordinación con el Ballet Nacional de Cuba y también de las ediciones del Taller Internacional de Teatro de Títeres, auspiciado por Teatro Papalote, de Matanzas. Sede del Danzán-Dos, con coreografías e interpretación; acogemos, asimismo, con carácter de sede, las temporadas de las artes escénicas que se llevan a cabo en nuestra provincia, y otros eventos generados por el teatro, como el diseñado ante cada aniversario cerrado de la institución. Están las mesas redondas que realizamos, conjuntamente con la revista **tablas**, a las que acuden críticos, dramaturgos, actores, bailarines, coreógrafos, etcétera.

¿Qué otro tipo de actividades genera el teatro?

Poseemos los talleres de danza, ballet y bailes populares, para niños. Contamos con un proyecto de puesta en escena: Teatro de Las Estaciones, que dirige Rubén Darío Salazar, con resultados muy importantes para la institución.

Apoyamos todo este trabajo con el Consejo Asesor, en el que están las personalidades más importantes de las diferentes manifestaciones del arte de la ciudad de Matanzas, y que son los asesores teatrales para la labor que asume la institución.

Ahora, quiero aclarar que el teatro no sólo se abre al espectro escénico, sino que contempla otra gama de actividades, que van desde los conciertos hasta la literatura, que también interesa a los espectadores.

En el caso de los grupos que no provienen de la provincia, ¿cómo se canaliza para que puedan presentarse en este majestuoso teatro, y realizar funciones y temporadas?

Más del noventa por ciento de la programación que se presenta en el Sauto viene de las distintas provincias del país. Para ello mantenemos relaciones con todo el sistema de contratación de artistas que tiene el Ministerio de Cultura, incluyendo el Centro Promotor del Humor; los diversos centros de la música de Ciudad de La Habana; el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y de esta manera surgen otras propuestas de los colectivos interesados en trabajar con nosotros. En ocasiones, existe un interés de parte nuestra por programarlos a ellos aquí, y establecemos los contactos con las agencias o los consejos, o directamente con los colectivos.

Algo que además ha caracterizado al teatro desde el siglo pasado: los colectivos extranjeros que visitan el país acceden a presentarse en Matanzas tal vez por la cercanía que tenemos con Ciudad de La Habana...

Debe ser, también, por el cariño, amor y profesionalismo que caracteriza al colectivo de trabajo de su teatro.

*Ernesto Rodríguez Hernández.

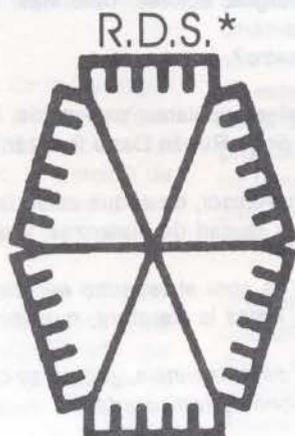
Condecoraciones y Distinciones:

- Monumento Nacional.
- Monumento de la Cultura y la Historia, en la ciudad de Matanzas.
- Mejor Centro a nivel nacional desde 1990 por el Sindicato Nacional de la Cultura.
- Colectivo Vanguardia Nacional, por la CTC.
- Réplica del Machete de Máximo Gómez, otorgada por las FAR a los colectivos que se han destacado en la labor social.



MAS DE TREINTA AÑOS

TEATRO PAPALOTE: 35 AÑOS



Y volando, siempre volando, llegó Teatro Papalote a los 35 años. Los que comenzaron en 1962, luego del cursillo impartido por los integrantes del Teatro Nacional de Guíñol (Carucha y Pepe Camejo y Pepe Carril), no imaginaron estos andares de hoy, pero vivieron la magia del empezar, la catadura de la primera miel. De las manos del querido dramaturgo Rolando Arencibia pasó la dirección al uruguayo Nicolás Loureiro ex integrante del grupo El Galpón. En ese tiempo se hacen populares entre los pequeños matanceros los personajes de **Lobito y su conciencia** (de Arencibia), los famosos **Comino y Pimienta**, del ruso Averchenko, así como textos clásicos de Lorca, Villafañe y René Potts, entre otros.

Luego llegó René Fernández (actual director artístico y general) llenándolo todo con su vitalidad e imaginación, y hace al grupo asumir nuevas técnicas, experimentar desde el texto y la puesta en escena, y coloca al entonces Guíñol de Matanzas en un lugar distinguido del movimiento cubano de teatro para niños, el cual se destacará, además, por los originales diseños del joven Raúl Castro y del propio René. La salita de la calle Daoíz -la misma que ahora en los 90 acoge el proyecto sociocultural **La calle de los títeres-** inauguró en aquella época un intenso movimiento cultural, con obras medulares en los 60 como **La guitarra de Felipito**, **El papalote que llegó a la luna** o la puesta al aire libre **El día que se robaron los colores**. Toda esta ingente tarea se mantendría en el ánimo de las sucesivas direcciones generales de los 70: Nancy Jorrín, Eddy Socorro y Sara Miyares. Regresa René en los 80 y el Papalote vuelve a volar a su aire, con un colectivo renovado y dispuesto a consolidar viejos anhelos, reales en los premiados montajes **El gran festín**, **La nueva mensajera** y **Nokán y el maíz**. Zenén Calero, diseñador general de la compañía, también marca con su paleta de colores la nueva imagen del Papalote, que en los 80 remonta vuelo a importantes plazas de Europa e Iberoamérica: confronta resultados y gana prestigio. Con los cambios que trae el Consejo Provincial de las Artes Escénicas en los 90, el grupo se reduce y realiza espectáculos con otras soluciones escénicas y una mirada singular hacia el trabajo títerero. Sin abandonar puestas antológicas del colectivo, como **Okin, pájaro que no vive en jaula**, se estrenan nuevas obras: **Romance del papalote que quería llegar a la luna**, **Los ibeyis y el diablo** y **Divertimento Moderato**, multipremiadas y reconocidas por la crítica y el público. Se enfrentan otros retos: la celebración del Taller Internacional de Teatro de Títeres, la publicación de textos teatrales y del boletín artesanal **La Mojiganga**, por lo que se establecen las bases para un futuro de creación abierto al desarrollo alcanzado por el género títerero en estos tiempos. A los treinta y cinco años, el pastel de cumpleaños todavía lleva pocas velas, son luces que poseen el intenso brillo de las cosas vividas a plenitud. Volando, siempre volando, Papalote toca desde su retablo esos instantes hermosos que posee la felicidad.

*Rubén Darío Salazar.

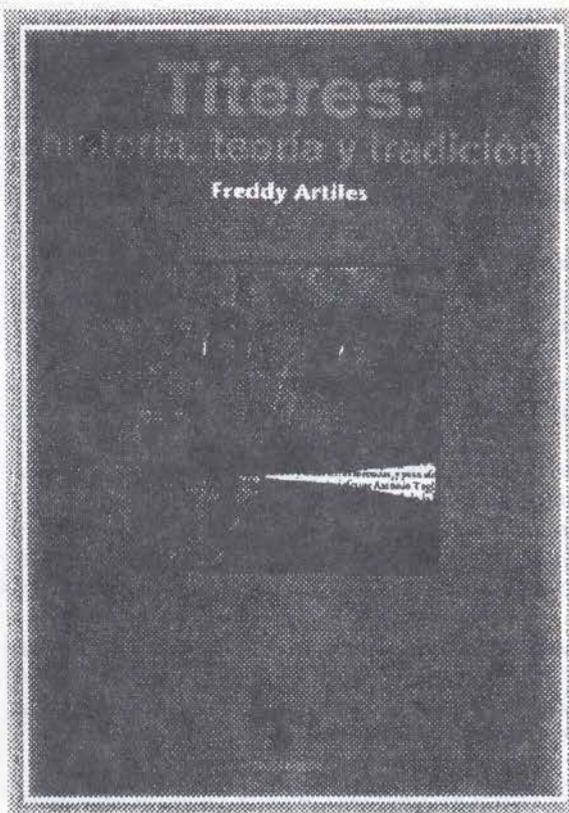
DE LOS TITERES Y SU HISTORIA

Mercedes Santos Moray

Editado por Arboíé, en Zaragoza, España, apareció el libro del cubano Freddy Artiles *Títeres: historia, teoría y tradición*, donde el autor se adentra en el mundo del teatro, y en específico el que se dedica a los títeres para establecer el diálogo entre ambos cuerpos como un solo ser, sin excluir la mirada crítica y analítica que enjuicia las diferencias y los vasos comunicantes entre la historia del discurso escénico, en general, y del universo particular de los títeres.

Con lenguaje sencillo y directo, dos virtudes que sólo se aprecian cuando aparece la síntesis expresiva en el marco del referente ensayístico, Artiles, teoría e historia, expone paso a paso para adentrarnos en los tres capítulos de este volumen: «De la prehistoria al siglo XX»; sobre «Las formas tradicionales del teatro de títeres» y de «La teoría y la técnica».

El texto, prologado por la experiencia y la agudeza de un artista como Armando Morales, gana desde su prefacio al conceptualizar el contexto teatral y el *corpus* teórico implícito en el ejercicio estético que es el ámbito de los títeres.



Las plurales teorías sobre el nacimiento de esta especialidad; el tránsito del Oriente (véase la India, China, Japón e Indonesia) al Occidente de la Antigüedad clásica (Grecia y Roma y sus vínculos sustanciales con el Egipto); el horizonte complejo y contradictorio del Medioevo; el trasvase del Renacimiento y el orbe que se extiende del siglo XVII al XVIII; la puntual participación del siglo XIX y desde éste el asidero de los niños como público y la emergencia de nuestra centuria, en el cuerpo del Viejo Mundo y con la realidad de la América nuestra, es el amplio periplo registrado por el autor al subrayar la definición del títere como «cualquier objeto movido en función dramática», hasta descubrir que con don Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* aparecen los títeres, en 1524, y en medio del encuentro de ambos mundos, sin dejar de añadir, muchas páginas después, que en tierra maya y en la cultura mesoamericana ya estaba este personaje escénico, desde varias centurias atrás, como lo testimonia la arqueología.

Y es que Freddy Artiles revela en este cuaderno su condición de investigador, capaz de descifrar

críticamente los referentes y de analizar la documentación con el sentido de un teatrólogo, de un hombre que, además y por suerte, es también un dramaturgo y un expreso y confeso enamorado del arte titiritero.

Aquí hay acuciosidad en el laboreo de la investigación previa a la escritura y no goma y tijera, porque se explicita no sólo el nivel de información del ensayista, sino también y, sobre todo, el ejercicio de la opinión propia al entrar en diálogo con las fuentes y al someter a juicio plurales teorías.

Acento adolorido, de creador, hay también en estas páginas cuando comenta el pobre trato que se le da, en períodos y países, a esta manifestación del teatro, la del títere en su diversidad, y cómo se le proyecta con espíritu de marginalismo.

Artiles incorpora a la queja justísima del artista, la capacidad analítica del intelectual que no puede extrañarse de la implícita polémica cultural que este razonamiento demanda desde sus orígenes.

Su propia sensibilidad humana sustenta valoraciones filosóficas de profundo aliento ético, en cuanto reflexiona sobre este teatro como expresión legítima de la cultura y del arte. Por eso, cuando se adentra en las formas tradicionales de esas representaciones, subraya que estas manifestaciones son vivas y actuales incorporaciones de la cultura popular, y lo demuestra al introducirnos en el archipiélago indonesio, en Viet Nam, China, Turquía, la India, Japón y Africa, al igual que en Sicilia y en el continente americano, donde los nexos entre arte y magia y arte, magia y religión son consustanciales del proceso germinativo de lo escénico.

Más tarde, y en el concierto teórico y práctico de su libro, Freddy Artiles expondrá la complejidad del titiritero, donde éste tiene que dar vida a un objeto inerte, apuntalar la acción, el contexto dramático y la voz con sus recursos expresivos para crear un teatro que tiene, en su médula, la condición esencial de la maravilla porque es, en sí, una metáfora poética, el cuerpo vivo de la alegoría, en su apelativo a la imaginación y en su síntesis de la realidad y de la fantasía, desde marionetas, títeres de guante y varilla y sombras chinescas, *et al.*

El propio análisis de la especificidad de la dramaturgia para el teatro de títeres, a descansar sobre la acción más que sobre la palabra -aunque también señala las excepciones del Oriente-, la dinámica del argumento y de la puesta en escena son otros de los puntuales señalamientos de Artiles en este cuaderno que espera por su pronta edición cubana y que bien valdría a su autor, si se lo propusiera, una defensa de tesis doctoral, porque no temo exagerar si afirmo que este texto podrá ser introducido en la formación académica de los estudiantes del Instituto Superior de Arte.

Una praxis profesional, la ejecutoria de su propia dramaturgia y de sus investigaciones teatrológicas dotan a Freddy Artiles de autoridad para esta conceptualización, paso imprescindible en el proceso artístico que, también, demanda de la científicidad vías para el enriquecimiento de una pedagogía cubana en la esfera de las artes escénicas.

Vidushaka, Karagoz, Polichinelle, Punch and Judy, Cristobica, Kasperek, Petrushka, Ubú y Guignol, entre otros, son personajes de una expresión universal que han enriquecido a generaciones de espectadores en todas las latitudes y que, son, de por sí, manifestación del intenso laboreo del arte, superado el individuo, para adueñarse del producto la masa anónima, pero decisiva, que integra el público.

Teatro Arbolé, de Aragón, con esta edición ha brindado la oportunidad a los artistas y a los críticos de meditar sobre este fenómeno antiquísimo, de recomponer las partes quebradas de una información dispersa, de responder a las múltiples lagunas, de jerarquizar una práctica escénica milenaria y auténticamente popular.

Y esto se alcanza siempre con rigor intelectual, con mesura en el discurso ensayístico, donde el tono analítico cifra su fuerza en el equilibrio entre la información y la reflexión. Su autor es dueño de un aparato lógico e histórico, de naturaleza filosófica, porque sólo quien domina un aparato conceptual, metodológico, puede acometer una empresa como ésta, que también explicita la madurez de un lenguaje y la fluidez de una escritura.



SE ROMPIERON LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE

La actriz santiaguera *Fátima Patterson* representó a Cuba en la más reciente edición del Festival Internacional de Oralidad, de Barquicimeto, Venezuela, efectuado entre el 28 de junio y el 6 de julio del presente año.

Al encuentro asistieron narradores orales escénicos de España, Francia, Colombia, Uruguay y Venezuela, entre otros países. La también directora del Proyecto Estudio Macubá, llevó el espectáculo **Esto no tiene nombre**, que recibió el favor del público asistente en cada una de sus presentaciones.

Una vez complimentados sus compromisos con los organizadores del Festival, Fátima se unió a su grupo para iniciar una gira promocional por Inglaterra, donde recorrieron más de diez ciudades, entre el 9 de julio y el 18 de agosto. Esta vez el espectáculo **De ti para mí** sirvió de credencial para corroborar la riqueza cultural caribeña, expresada por auténticos exponentes de la tradición popular cubana.

Entre los sucesos más relevantes se encuentra su participación en la fiesta de Greenwich -Festival Antirracista organizado por las minorías étnicas raciales en ese país-, y en la Fiesta de Solidaridad con Cuba, de Islington, junto al músico Bobby Caracés; ambos impartieron talleres de teatro, danza y percusión cubana, en Londres y Liverpool.

La cadena televisiva ABC dedicó un amplio reportaje a la gira del colectivo cubano, mientras la prensa londinense reseñó la presencia de la actriz bajo el titular: «Se rompieron las barreras del lenguaje.» Así destacaba las actuaciones que, durante casi todo el mes, brindó Patterson en esa importante plaza europea.

••••• La actriz *Marianeys Yanes* se presentó en varias locaciones culturales de Berlín, Alemania, durante los meses de febrero y marzo de 1998, con los espectáculos unipersonales **El sombrero**, del autor-director Alberto Curbelo (Teatro Cimarrón), Premio de la Popularidad en el Festival de Pequeño Formato de Villa Clara y Mención de Actuación Femenina en el Festival Sin Fronteras de Ciego de Avila; y **Medea material**, de Heiner Müller (Teatro Eclipse), que le valiera el Premio «Segismundo» del Festival del Monólogo de La Habana. Posteriormente, en junio y julio, representó ambos monólogos en Islas Canarias, España, favorablemente acogidos por la crítica y espectadores.

Tania Cabrera

REGRESA DE TARRAGA

La actriz cubana Tania Cabrera participó como invitada en el Festival de Tárrega, durante los cinco días en los que transcurrió la cita el pasado mes de septiembre.

Próximamente, la actriz acudirá a otra invitación, esta vez cursada por la Universidad de Girona, donde realizará trabajos conjuntos con el director Francisco Xico Masó, de Teatre de L'Estació.

+++++

Obituario

Elfrida Mahler su danza será eterna

El pasado mes de junio nos dijo adiós la coreógrafa Elfrida Mahler, en la ciudad de Guantánamo, que aunque no natal ya había asumido como propia. Pero no partió definitivamente, porque quien tanto ha labrado y tantas generaciones tiene en su haber, no parte para siempre, simplemente emprende el camino hacia la eternidad.

Para Elfrida quisiéramos una despedida -si así llamásemos a estas palabras- con lenguaje danzario; pero tal vez ella nos diría «Bárbaro, así está bien», y emprendería el camino hacia la próxima coreografía, porque como bien afirmó José Núñez Montes (presidente de la UNEAC, en Guantánamo) en las palabras de despedida: «...siempre habrá que ver a Elfrida ligada a la creación artística».

A continuación aparecen fragmentos de las palabras de duelo a Elfrida Mahler, pronunciadas por Ismael Albelo, especialista de danza del Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Sencillez y modestia son cualidades muy difíciles de valorar. A veces las personas con estas cualidades pasan por nuestro lado de manera imperceptible, sin darnos cuenta cabal de lo necesaria que es esa dosis de cotidianidad para el logro de la obra humana. Así era ella, siempre con un BARBARO en los labios, en su especial español con acento.

En silencio llegó a La Habana, procedente de los Estados Unidos, un día de 1960, y nos trajo lo más moderno de la danza de Cunningham y Nikolais, en cuya compañía había trabajado. En Cuba, bailó con nuestro Conjunto Nacional de Danza Moderna y enseñó a generaciones de bailarines en la Escuela Nacional de Danza. Junto a su compañero, el periodista Harold Spencer, se unió al pueblo cubano en un abrazo indisoluble, compartió nuestros momentos de gloria y las jornadas más duras, pagando como hija de esta tierra la cuota de sacrificio que imponía el bloqueo de su país de origen a los cubanos.

Elfrida no escatimó en poner sus conocimientos dancísticos al servicio del más humilde aficionado o de la más sencilla educadora de círculos infantiles. Ella, una norteamericana, bailarina de una de las compañías más importantes de EE.UU, enseñaba a un obrero, a una estudiante, a un campesino, siempre con modestia y naturalidad.

Otro día de los años ochenta, fue solicitada en Guantánamo: se iniciaba la Escuela Provincial de Danza, y ocuparía el cargo de subdirectora. En esta provincia funda el grupo Danza Libre, donde unió la tradición de la danza folklórica con las novedades de la contemporaneidad, de las cuales era toda una maestra.

Hasta su último momento estuvo al servicio de la danza y de la cultura cubanas: su gran sueño de danzar a Jesús Menéndez se vio concretado este año en una pieza que conmemoraba el cincuentenario del vil asesinato del General de las Cañas.

Y ahora Elfrida se ha ido, cargada de tantos méritos indiscutibles, con su modestia y bondad, con su BARBARO anglohispano, con su talento y tenacidad. Deja una obra sólida en los muchos bailarines que formó, en los muchos coreógrafos que aprendieron con ella, en los muchos públicos a los que entregó su arte en los lugares más apartados, y en la mucha gente que la quiso y la vio no desmayar ante cualquier dificultad y alzarse ante cualquier contratiempo.

Así, con emoción, despedimos a Elfrida Mahler, quien hoy inicia su viaje hacia el recuerdo, hacia el panteón de los inmortales, donde viven para siempre quienes bien han cumplido la obra de la vida..., sencilla y modestamente. Despedimos a quien asumió a nuestra patria como suya y decidió echar su suerte con sus hermanos cubanos y sus últimos días en la tierra guantanamera que la acoge hoy amorosamente.

Hasta siempre, Elfrida.

+++++

III Encuentro Callejero de Danza

HABANA VIEJA. Ciudad en Movimiento
del 19 al 22 de Marzo 1998



Incluido en
el Circuito Internacional
"Ciudades que Danzan".

El III Encuentro Callejero de Danza se desarrolló en La Habana Vieja entre el 19 y el 22 de marzo, patrocinado por Danza-Teatro Retazos; Hivos International (Holanda); la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación Autor, ambos de España; la Embajada de Ecuador en Cuba, Transmarató Espectacles y Associació Marató de L'Espectacle, de Barcelona, así como por Horizontes Hoteles, Paradiso, Escenarte, la Oficina del Historiador y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Unidos bajo el concepto que esgrimía el programa, La Habana Vieja se convirtió en una ciudad en movimiento; sus lugares -donde la historia y la imaginación se unen- crearon espacios mágicos que dieron vida a la originalidad. Sus puertas, abiertas generosamente, acogieron a más de diez agrupaciones danzarias y teatrales que dejaron el encanto de un ángel danzante haciendo ecos sobre los adoquines y remontando el reto que tal escenario imponía a los creadores.

El programa contó con talleres de danza, conferencias y presentaciones. Entre las agrupaciones que se dieron cita estuvieron: Danza Contemporánea de Cuba; Conjunto Folclórico Nacional; Danza-Teatro Retazos; Compañía de la Danza Narciso Medina; Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica; Instituto Superior de Arte (ISA); Danza Voluminosa; Compañía Aires, de danza española; Ballet Español de La Habana; Danza Alabama; Ballet de la Televisión; Así Somos, también con su representación infantil; Teatro Elfo; Danza Espiral; Danza del Alma; Teatro de Noviembre; grupo Pi a Pa; Conjunto Folclórico Banrrarra; Conjunto Juvenil Osha y Prodanza.

Los talleres se realizaron en los horarios de la mañana y abordaron diferentes aspectos relacionados con la manifestación danzaria. Fueron impartidos por el maes-

tro Isidro Rolando (Danza Contemporánea de Cuba), Isabel Bustos (directora Danza-Teatro Retazos), Narciso Medina (director de la compañía danzaria que lleva su nombre), Rosario Cárdenas (directora Danza Combinatoria), así como por Julián Villa y Eva González.

Las conferencias sesionaron en los horarios de la tarde, y respondieron a diversos aspectos: «La promoción artística, un mecanismo de Marketing», Cristina Amaya; «La luz como lenguaje», Saskia Cruz; «La gira artística. Su concepción y premisas para su realización», Manuel Arroyo; «La danza callejera en México», Tania Álvarez (México); «Clase magistral de "tonterías"», «Técnicas de Clown», Juan Eduardo López (España) y «Exhibición comentada de videos de Danza Contemporánea», Guillermo Márquez.

El Encuentro Callejero de Danza, incluido en el Circuito Internacional Ciudades que Danzan, es un espacio más, abierto a la danza y otras manifestaciones, consecuente con el desarrollo de éstas en nuestro país.

Y O R I C K

MUESTRA TEATRAL DE PEQUEÑO FORMATO

La Asociación Hermanos Saíz anuncia la realización en 1998 de la II Edición de la Muestra Teatral de pequeño formato, Yorick.

Durante una semana se reunirán en La Habana jóvenes teatristas de todo el país. Se exhibirá una selección de las puestas en escena más relevantes estrenadas entre diciembre/96 y septiembre/98. Estas serán seleccionadas por los especialistas de la Asociación Hermanos Saíz y, además, se atenderán las sugerencias de otras instituciones teatrales.

Los interesados deben enviar un *dossier* con detalles artísticos y técnicos de cada espectáculo, que no debe durar más de una hora y media, ni estar interpretado por más de cinco actores. La muestra incluirá teatro para niños y para adultos. Los especialistas de la AHS, en su recorrido por el país, podrán ver funciones de los montajes para determinar si se incluyen o no en la muestra teatral, que no tiene carácter competitivo.

En el YORICK habrá también lugar para la reflexión y el debate. El espacio teórico convoca a los jóvenes críticos a participar en el concurso que con el título «El teatro cubano en el 98. Por qué y para qué», pretende dejar el testimonio de la vida teatral de fin de siglo.

El jurado otorgará un premio por el valor de \$500.00 pesos. A partir de agosto/98 se recibirán los resúmenes de las ponencias.

El YORICK tendrá lugar entre el 16 y el 22 de noviembre, en el año del centenario del nacimiento de Bertolt Brecht, poeta, dramaturgo, teórico, investigador, director teatral, hombre de teatro. Bajo la égida del genial alemán, se celebrará esta muestra teatral de pequeño formato, que suscribe su vocación humanista, su compromiso con el teatro, con la vida.

Los interesados deben dirigirse a:

Comité Nacional de la UJC. Misiones 5 y 7. 6to. piso,
Habana Vieja
Teléfono: 62-5555

LA CIUDAD DE SANSUEÑA SITIOS DE MAESES

En la mítica ciudad de Sansueña, la siempre hidalga Zaragoza, tiene su sitio el Teatro de Marionetas Arbolé. La afamada compañía, dirigida por Iñaqui Juárez, se ha convertido por la voluntad de sus miembros y su acercamiento solidario al teatro de títeres del «otro lado de la mar oceana», en puerta abierta; en umbral más que propicio para la tan necesaria divulgación y promoción del teatro titiritero latinoamericano en España.

Nombres imprescindibles, tanto en producciones teatrales como en la publicación de lo más valioso de la dramaturgia, han sido justamente valorados por el público español gracias a Arbolé. Javier Villafañe, Roberto Espina, Héctor y Eduardo di Mauro, argentinos, han precedido a los cubanos René Fernández, Pedro Valdés Piña y Freddy Artilés, entre otros muy valiosos creadores, mostrando sus trabajos al respetable.

Entre diciembre de 1997 y enero de 1998, Armando Morales se sumó a la lista de invitados por Arbolé. Morales, que ya había visitado España cuando la revista **tablas** promovió talleres dictados por el titiritero, cubrió parte de la programación de fin de año en la sala Arbolé, además de participar en el XV Festival Internacional de Marionetas, de Tolosa; en el X Festival Internacional de Títeres Festititeros 97, de Alicante; en el X Festival de Títeres y Teatro Infantil «Ciudad de Málaga», y en la muestra «Recordando a Javier Villafañe, maestro de titiriteros», organizado por Quiquilimón, en Guijón, donde, además, nuestro titiritero dictó el curso Manipulación y Puesta en Escena.

Chímpete Chímpata y El panadero y el diablo, ambas de Villafañe, para el público infantil; **La República del caballo muerto**, de Espina, y **En familia**, del francés Jacques Prevert, para adultos, fueron los títulos ofrecidos por el miembro de nuestro Teatro Nacional de Guífol.

Sala **PAPALOTE** **La cordura de la leyenda**

El Premio Nacional de Poesía de 1950 abrió para Carilda Oliver Labra las puertas de la celebridad; pero su obra creadora y su propia vida han grabado caminos de mayor trascendencia alimentando un mito que pertenece al patrimonio de Matanzas.

Tanto es así, que tiempo mítico y tiempo real han encontrado en Carilda zonas de confusión y convivencia. Especie de maridaje que propicia la mezcla de las fronteras que dan acceso a la vida de la mujer y a la carrera artística de la poetisa, creando una tercera patria o espacio compuesto por herencias, tradiciones, historia y fabulaciones. Vida y obra, pues, comprometidas con la transferencia.

El tema central del espectáculo **Convocando a Carilda. Leyenda de una mujer**, amén de la profusión de temáticas que aparecen a lo largo del discurso teatral, se ubica dentro del apetito de renovación inagotable, espiritual y humano que convierte a Carilda en la protagonista de una singular leyenda. Quizá la de la eterna savia juvenil o tal vez aquella que habla de cierta virginidad de espíritu que la hace detener tiempos, espacios y vidas, mientras su verso quiebra códigos, salta moralidades y vence contextos.

Por ello, y debido a la intensidad con que la poetisa ha descrito su historia, resulta imposible atrapar, en el término de la puesta en escena, su biografía. Otra empresa, infructuosa, hubiera sido desnudar secretos íntimos que sin lugar a dudas alcanzarían el éxito inmediato. En cambio, hemos preferido el testimonio parabólico y eludir la anécdota, donde se expresa la lucha tenaz de la fragilidad venciendo la vida ordinaria.

No se trata de la teatralización del drama personal de la creadora, como tampoco se ha dramatizado su vida o sus enigmas. Ni siquiera está dibujado escénicamente el melodrama de una mujer atrapada entre sus «fantasmas» y su literatura. Es la poetización teatral de una historia femenina que bien puede ser cualquier historia más allá de la Calzada de Tirry, el número 81.

Tal y como el mito, se prevé de las coordenadas familiares, de la eticidad pueblerina, del amor, la producción artística, los momentos de gloria, las épocas difíciles y el pasado, la obra teatral intenta desmitificar el conflicto de la mujer ante el amante, el de la esposa ante la infidelidad, el del ama de casa asfixiada por el vacío del hogar, el del asedio de las hordas de la ignorancia, y el que corresponde al oficio de una abogada obligada a dictar las leyes de su vida para sobrevivir. Todo común y especial, plural y singular, pues nuestro protagonista lleva no uno, sino miles de nombres que encarnan el ejercicio de defender la controversia universal entre presente y pasado, entre vida e inmortalidad.

(Víctor Reyna)

S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

*You may receive our journal anywhere in the world. **tablas** is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.*

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.
CP. 10100

e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

tablas

ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna

TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences



OKINEIYE AYE
AUTOR: RENE FERNANDEZ
DISEÑO: ZEVEN CALEID

GRUPO TEATRO FADALOTE
CUBA



IYA
ORU-KUKU