

**EL BANQUETE INFINITO
LIBRO DE DIRECCIÓN**

ÍNDICE

Equipo de trabajo para el montaje.....	3
ANÁLISIS DRAMATÚRGICO.....	6
Primera impresión.....	7
Fundamentación.....	7
Anécdota.....	9
Tema.....	9
Idea Central.....	9
División en sucesos y unidades del texto. Versión para la puesta en escena.....	9
Los personajes.....	12
CONCEPCIÓN ARTÍSTICA DE LA PUESTA EN ESCENA.....	23
El vestuario.....	24
El espacio. La escenografía.....	25
Las luces.....	26
La música.....	27

EQUIPO DE TRABAJO PARA EL MONTAJE

REPARTO (Por orden de aparición)

Jerarca y Paradigma: **Yasel Rivero o Rone Luis Reinoso**

Perogrullo: **Freddy Maragoto**

Virilprimera: **Roberto Romero o Ricardo Saavedra**

Virilsegunda: **Minerva Romero o Yessica Borroto**

Viriltercera: **Amalia Gaute o Yaité Ruíz**

Averrara: **Yaikenis Rojas**

Músicos paisanos: **Dania Suárez, Laura González Rodríguez, Laura Alonso Real, Diana Rosa Suárez, Mariana Núñez Villamando, Beatriz Maricé Darna y Rubén González**

Cocineros de palacio: **Alejandro Bosch y Leonardo Venego**

EQUIPO DE CREACIÓN

Adaptación, diseños de vestuario y puesta en escena: **Raúl Martín**

Música original: **Dania Suárez Piorno**

Diseño de luces: **Guido Gali**

Diseño escenográfico: **Alejandro Reyes**

Producción: **Adriana Roque**

Asistencia de dirección: **Alejandro Bosch**

Asesoría: **Bárbara Domínguez y Vivian Martínez Tabares**

Maquillaje: **Maykel “Bebe” González**

Utilería, asistente de producción y atrezzo: **Leonardo Venego**

Entrenamientos: **Odwen Beovides y Maylin Castillo**

Asesoría danzaria: **Laura Carolina Bustamante, Norge Villazón y Roberto C. González Malagón, Yunier García y Odwen Beovides**

Tratamiento plástico de escenografía y utilería: **Sara Díaz y Edgar Hechevarría**

Imagen gráfica: **Sara Díaz**

Auxiliar de costura: **María Gutierrez**

Gastronomía: **Mario Roberto Fundora**

Confección de vestuario y escenografía: **Talleres TECNOESCENA**

Webmaster: **Héctor Posada**

Sonido: **Aleosl Ojeda**

Luces: **Norberto Parra**

Dirección de la Sala Adolfo Llauradó: **Juan Carlos Núñez**

ANÁLISIS DRAMATÚRGICO

Primera impresión

El texto de *El banquete infinito* llega primero a mis oídos, en una lectura hecha por el autor, en el año 2003. Luego me entrega una copia para que yo vuelva sobre la obra y piense en su posible montaje.

La innegable intensidad de su fábula y el ingenioso juego con el lenguaje, atrapan desde el inicio, más aún si el autor (actor además) lee con la vertiginosidad que el género supone y el énfasis de quien entiende cada uno de los giros de la acción y los caracteres de los personajes.

La reflexión descarnada sobre el poder y su eterna relación con las masas es un tema que yo había tocado ya en el montaje de *Los siervos*, de Virgilio Piñera y me sedujo la idea de volver a él a través de un lenguaje diferente: El de Alberto Pedro.

Entrar en el mundo de su dramaturgia, admirada por mí desde hacía mucho, tenía un atractivo añadido: Incluir en nuestro repertorio la obra de este autor.

El trato quedó hecho: Le pedí a Alberto que volviera sobre su texto, pensando ya en mi equipo de actores y nuestro modo de trabajar.

Fundamentación

¿Por qué *El banquete infinito* catorce años después de su re-escritura para nuestro grupo?

Razones materiales demoraron el inicio de su montaje; pero ahora la realidad la había vuelto más necesaria (Para nosotros y para el espectador).

La relación del poder con las masas ha evolucionado y/o involucionado hacia un reiterado proceso de incomunicación, de deterioro y desgaste. El contraste entre: Presupuesto inicial de los mandatos (Comienzo romántico y esperanzador de una gestión de gobierno) y el incumplimiento progresivo de las promesas (Detentación del poder a pesar del fracaso de los presupuestos iniciales y de la antipatía de los gobernados); se da de forma más vertiginosa ahora a escala mundial.

Esta es una obra que le habla al mundo, aunque la mueven resortes de innegable cubanidad; no ubica la anécdota en nuestra isla ni en un lugar específico. Esto no es lo importante y esto la hace, a su vez, más necesaria e inquietante.

El uso gastado de los términos políticos y la retórica obsoleta es ahora más legible para los dominados, más fácil de descifrar por la decepción continuada de los pueblos ante el incumplimiento de las promesas de los gobernantes. El escepticismo ha crecido. La gente se desencanta en un lapso menor. La metáfora de veinticuatro horas para un período de mandato tiene mucho más sentido catorce años después del primer intento de montaje. El contraste entre los que tienen y los que no, crece a la misma velocidad de esta farsa vertiginosa, ahora más que nunca.

Los medios de difusión no cesan de difundir foros, congresos, coloquios, reuniones donde se debate el hambre mundial mientras se come en sus sesiones de trabajo. La burocracia crece desesmesuradamente, la demagogia es un arma común, el desespero de las masas convierten al “pueblo” en un personaje a veces negativo, capaz de cualquier barbarie como respuesta a la repetición de fórmulas que lo excluyen o avasallan, como ocurre en la obra. No creer en el ayer ni en el mañana es un hecho, hoy más que nunca sucede así.

Y el tiempo, la sensación del tiempo perdido, mientras las penurias aumentan, es un razonamiento común y lógico luego de tanta decepción.

El confinamiento del líder como algo inevitable, la soledad del poderoso, como una suerte de trampa. El poder corruptible, que aún en contra de la voluntad y la conciencia de los líderes, sucede irremediamente, es un asunto del hoy y el ahora.

El estudio de la realidad reflejada en la obra, no sólo nos sirvió para la puesta en escena, sino que alimentó la urgente necesidad de su montaje. Realidad nuestra que se expande y necesita la investigación de similares o diferentes procesos sociales a través de la historia: Estudios de imperios, de dinastías, golpes de estado revoluciones, dictaduras y democracias; todo lo que está alrededor de la política; porque es una obra rotundamente política.

Jugar con esos conceptos, a través del teatro, es un acto de conciencia social. Un modo de entender la realidad y, mostrándola, hacer catársis colectiva.

Todo ello fundamenta y sostiene la idea de montar, en este momento, *El banquete infinito*.

Anécdota

En un mundo hipotético un gobierno corrupto es derrocado por un nuevo sistema. La entrada al recinto del poder y los cambios iniciales se desenvuelven con alegría y romanticismo. Todo lo viejo debe ser sustituido y cambiados los nombres de las cosas, con el fin de no caer en los viejos errores. Los insondables caminos del poder y las establecidas fórmulas de relaciones de los líderes con la sociedad y viceversa; van llevando al nuevo gobierno al mismo descalabro del que fuera derrocado.

Tema

El poder.

Idea central

Los ciclos del poder se suceden y se repiten las mismas fórmulas en la relación entre gobernantes y gobernados. La naturaleza humana impide la evolución y la ruptura de estos ciclos.

División en sucesos y unidades del texto. Versión para la puesta en escena.

SUCESO I EL GOLPE DE ESTADO

Unidad 1 Despedida épica y alcohólica

Unidad 2. Regreso y resistencia

Unidad 3. Nostalgia de los años bisoños

Unidad 4. Regreso al presente

Unidad 5. Coda desesperada para una huída

SUCESO II ENTRADA DEL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. Búsqueda del derrocado

Unidad 2. Encuentro entre dos "sistemas"

Unidad 3. Interrogatorio en varios tonos

Unidad 4. La aparición del nuevo Líder

Unidad 5. Gran entrada del nuevo líder

Unidad 6. Juego diplomático de las nomenclaturas

Unidad 7. De la Nueva Constitución

Unidad 8. Meditación a oscuras

SUCESO III ALBORES DEL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. Prólogo del desencapuchamiento

Unidad 2. La entrada de Aurrera

Unidad 3. El desencapuchamiento

Unidad 4. El “nuevo” rostro del Sistema

Unidad 5. El asunto de los “medios”

Unidad 6. El asunto de los cómicos

Unidad 7. El asunto del himno

Unidad 8. El bautizo de Paradigma

Unidad 9. Estreno de la canción a Paradigma

SUCESO IV. APOGEO DEL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. Intimidad del Jerarca y su dama

Unidad 2. La identidad del líder

Unidad 3. Arranque sexual

Unidad 4. Desvelos del mandatario

Unidad 5. Intentos de renuncia

Unidad 6. Reintento heroico

Unidad 7. Despertar de la libido

Unidad 8. Espionaje involuntario

Unidad 9. Llamada al orden

SUCESO V. CONFLICTOS EN EL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. Alegato acusatorio secreto

Unidad 2. Reporte de misión

Unidad 3. Almuerzo con trío y debate

Unidad 4. Freno de A Kerrarra. Regreso al debate

Unidad 5. Bronca en la cúpula de gobierno

Unidad 6. Fin del round

Unidad 7. Envío a la nueva misión. Abanderamiento 2

Unidad 8. Ducto sinuoso

Unidad 9. Informe del resultado de la encuesta. Bautizo del sistema

Unidad 10. Debate desesperado del resultado de la encuesta

Unidad 11. La desaparición de Virilprimera

SUCESO VI. LA CRISIS DEL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. Forrajeo desesperado

Unidad 2. Cena en tiempo de crisis

Unidad 3. Rezo en tiempo de crisis

Unidad 4. Espectro en tiempo de crisis

Unidad 5. Entre vivos y espectros en tiempo de crisis

Unidad 6. El líder acorralado en la crisis

SUCESO VII. EL FIN DEL NUEVO GOBIERNO

Unidad 1. A Kerrarra violada

Unidad 2. El suicidio de A Kerrarra

Unidad 3. La traición de Viriltercera

Unidad 4. La traición de Virilsegunda

Unidad 5. Soledad espectral

Unidad 7. El golpe de Estado

Unidad 8. Agonía del poder

Unidad 9. Epílogo del Gobierno

Los personajes

VIRILPRIMERA:

El eslabón más alto de la triada de “capitanas” que ayudaron a Paradigma a llegar al poder y que, como siempre sucede y por derecho propio, ocupa un puesto destacado en el la composición del “Estado Mayor”, luego de la victoria.

Está planteado, desde el texto, como representación surreal de la diversidad sexual y étnica que quiere defender el nuevo gobierno; que intenta derribar tabúes y cambiar todo lo que tenga que ver con la vieja concepción de gobernar, para bien de la sociedad. Es un travesti vestido a la usansa de las culturas orientales: China, japonesa o vietnamita (Jugando con la costumbre latina de confundir estas naciones). No habla el idioma de todos y, por tanto, se expresa en “el lenguaje del abanico”, lo que le permite una riqueza gestual y obliga al estudio preciso de su lenguaje corporal. Sólo usa su voz cuando muere y aparece como un espectro.

En nuestra concepción para la puesta en escena, la convertimos en una suerte de agente de la seguridad de Paradigma, el agente de la “inteligencia” del poder. Dirige a las otras Viriles, organiza sus labores, mostrándose todo el tiempo con una fidelidad indestructible hacia su jefe.

A su vez creamos una relación ambigua, con implicaciones sexuales entre ella y Paradigma que se deja ver, en diversos momentos, a través de determinados gestos, acciones y contactos entre los dos.

El recurso sirve para mostrar, en un inicio, la libertad mental y sexual, del nuevo gobierno. El jefe coquetea con el travesti y no provoca alarma en los demás, ni siquiera en la esposa de Paradigma. En el estudio y, como suceso antecedente, nos planteamos que esta relación ya viene de la etapa de la insurrección y luchas antes de llegar al Palacio de Gobierno.

Como arma de doble filo, resultará este un síntoma de la intensidad sexual y la promiscuidad que contribuyó, junto al alcohol, a la destrucción del gobierno anterior y conducirá a la destrucción de este. Otra manera de mostrar esta intimidad la buscamos en una relación de tonos maritales que usan ambos en sus diálogos, una vez que Virilprimera regresa como Espectro, luego de su asesinato.

Los actores recibieron motivaciones como los celos, el reclamo lógico que produce este sentimiento, el despecho de Paradigma ante la infidelidad sexual de Virilprimera que se va buscando sexo al puerto, poniendo en peligro la seguridad del Estado.

Paradigma le reclama como estadista y como una especie de marido celoso, mientras que Virilprimera le habla con la confianza de quien conoce sus intimidades y secretos, sobre todo cuando se quedan solos. Motivación actoral que se les dio a los actores en un intento, además, de hacer más terrenal esta escena con dosis de surrealismo.

En las improvisaciones y estapa de búsquedas nos propusimos dar cuerpo a ese espíritu que regresa en una forma concreta, que el espectador pudiera identificar.

Es asesinada en el fondo del mar y se presenta ante los ojos del Jerarca como Yemayá, en su danza está la soberbia propia de esta orisha que dispara su furia contra la asesina.

La fragilidad de su alma insurrecta se concretiza luego en la figura de una willi, en clara alusión al ballet *Giselle* y como otro modo de mostrar el espíritu de un ser ya muerto. Así ejecuta pasos de la conocida coreografía durante su diálogo con Paradigma. La descabellada mezcla de referencias trata de apoyar lo surreal y la enorme carga de absurdo que contiene la situación creada por el autor, a la vez que intenta aportar al actor herramientas corporales y emocionales para delinear su papel.

Otra de las referencias para vestir y mover este personaje fueron las geishas y las danzas de los abanicos de la cultura japonesa, así como el uso de los atuendos y maneras de la mujer en estos países asiáticos.

Lo violento, lo tierno, la fiereza, lo sexual y hasta un cierto sentimiento maternal en su despedida con Paradigma, fueron búsquedas que estas referencias concretas ayudaron a matizar.

VIRILSEGUNDA:

La segunda en la tríada del poder. En la propuesta del autor era una de las tres militares (Que nosotros convertimos en la única estrictamente militar) y representa la intransigencia. Mujer de acción que el nuevo gobierno necesita y que llegó a estar en su selecto equipo del Estado Mayor por su efectividad en las acciones violentas, necesarias para obtener el poder. Se ganó su puesto por esa efectividad y, una vez llegados a Palacio, su carácter explosivo choca con las pretensiones pacifistas y románticas del Nuevo Gobierno. La continuada represión de sus propuestas belicosas, la van llenando de una ansiedad por la acción que termina en imploración, a punto del llanto, del uso de armas de fuego y en una posterior locura.

Decidimos, en nuestra propuesta, que ella mata a Virilprimera como parte de una misión, que está convencida de que la actitud de debilidad ante el sexo con los marineros es una flaqueza y, por lo tanto, una traición. Su intolerancia le impide entender la diversidad sexual y todo lo que implica. No manejamos la tesis de que hubiera intento premeditado de golpe de estado ni deseo acumulado de ocupar el puesto de Paradigma. Es fiel a su jefe y por él discute y se enfrenta a Viriltercera. Su ideal de firmeza no admite la relajación paulatina del personaje que la sucede en rango (Viriltercera), su inclinación al alcohol y otras “disociaciones”. Nos decidimos por la teoría de que los acontecimientos ocurridos en Palacio y el evidente delirio de Paradigma la llevan a convencerse de que es necesario sustituirlo. Al final, cree realmente que éste no está en condiciones de continuar en el poder.

La firmeza de su “estar” en escena, el cuidado de su uniforme con cada uno de los atributos (En un momento contrastando con la depauperación de la apariencia de Viriltercera); la mirada al frente; la corrección en postura y dicción al hablar, la actitud militar en los informes de misiones, fueron recursos propuestos a la actriz para su trabajo.

El despojo de su femineidad no está asociado, necesariamente, a una inclinación sexual. Ella se ha olvidado de la coquetería femenina en función de su misión en la

vida y en este gobierno. Cree, fervientemente, en que la rectitud y la intransigencia son los caminos para lograr verdaderos cambios en la sociedad. Las referencias consultadas fueron alrededor de videos e imágenes de militares, de sus maniobras y las ceremonias que estos cumplen. La búsqueda de una “verdad” y de la verosimilitud, más allá del tono de farsa, fue otro camino de exploración actoral.

VIRILTERCERA:

El tercer escalón de la triada del poder. La arista más femenina de este. Mujer de formación sólida que proviene de familia adinerada (No viene de “abajo”); pero aún así, como muchos casos en la historia, entendió que debía cambiarse el orden social y que ella debía sumarse a la lucha en favor de los desposeídos que encabezó Paradigma. Su habilidad para interpretar el “lenguaje de los abanicos” de Virilprimera puede ser síntoma de su capacidad y formación. Políglota y conocedora de las leyes, se le hizo necesaria siempre al jefe, desde la insurrección, para armar las estrategias y pensar en las soluciones después de la victoria. Por todo eso integra también el selecto Estado Mayor creado por el protagonista.

En nuestra puesta establecimos la analogía con una especie de canciller, la mujer que puede con palabras, con diplomacia, solucionar muchos problemas. Capaz de persuadir, de mediar, de “interrogar suavemente”. Su femineidad, contrasta con Virilsegunda y la convierten en una suerte de antagonica suya, a pesar de que defienden los mismos ideales. Se vuelve “conflictuosa” una suerte de licencia que quisimos usar (No es lo mismo que conflictiva), porque da la sensación siempre, cuando se expresa, que está al borde del conflicto, que lo puede desencadenar en cualquier momento, por su marcado uso del cinismo; lo que establece una suerte de paradoja con sus habilidades diplomáticas y la convierten en un personaje de doble filo, con una verdad oculta. Puede ser agresiva como resultado de tener conciencia de su formación, de su superioridad, a pesar de que es la tercera de las Viriles. Por ello deja entrever ciertos síntomas de inconformidad en su relación con las otras. Esta característica va creciendo y van “descomponiendo” el personaje; su apariencia va deshaciéndose en un ciclo análogo al del Estado Mayor, al gobierno, al sistema que implantaron ellos mismos. Ella se desmorona como se desmorona la propuesta de proyecto de Paradigma. Ella representa esa depauperación en sus maneras, en su gestual. La actriz encontró el recurso del alcoholismo para dar ese

“desgaste”; con ello cae en lo prohibido, en lo oculto y por tanto va adoptando, sin darse cuenta, una actitud subversiva, nociva para el Nuevo Gobierno. Termina enfrentándose a su inicialmente admirado y respetado jefe.

Como referencia tuvimos videos con entrevistas a señaladas feministas y mujeres que han sido siempre la sombra al lado del poder; las secretarias de Estado, las mujeres cancilleres.

JERARCA:

La obra comienza con este personaje en su epílogo, en su final y decadencia. Representa la caída de un gobierno devenido corrupto e incumplidor de promesas, un detentor del poder en la etapa en que es aborrecido por las masas, presa del alcoholismo y la lujuria; solo. Su monólogo es una obra en sí y tiene como objetivo mostrar el final de un ciclo que el espectador vivirá de nuevo a partir de la huída del Jerarca. Los matices de su discurso son una suerte de variaciones sobre el mismo tema; todos los parlamentos movidos por el mismo impulso: Defenderse y agredir. Justificar lo injustificable y aferrarse al poder desesperadamente. Utiliza los recursos más manidos y predecibles en casos como este: Mencionar las glorias pasadas, recurrir a la nostalgia de los “buenos tiempos” y comparar. Compararse con el líder emergente para desmeritarlo y, como resultado, agredir al pueblo, culparlo con la desfachatez del alcohólico y negar la realidad que se apresta a borrarlo de la historia.

Teniendo en cuenta que está concebido para que lo interprete el mismo actor que hace Paradigma, nos planteamos que el intérprete acopiaría material, vivencias e información válidas para ambos personajes. Las mismas referencias se asumirían en uno y otro caso con la diferenciación necesaria dados los momentos por el que atraviesa el personaje, los senderos y las trampas del poder y su relación con los demás, todos supeditados a él en el caso de esta obra.

La dificultad radica en que la obra comienza con un final, con un cierre y el actor debe salir a escena con el desgaste que en realidad aún no ha tenido y, luego de desplegar “el resto de su energía”, debe volver a escena, interpretando a Paradigma con la frescura de un Nuevo Líder.

Las referencias para este Jerarca en medio de un poder agonizante, fue la de los caudillos y tiranos más agresivos en sus lenguajes corporales; videos de discursos llenos de ira de estos políticos y, por otro lado, el caótico proceder de un borracho en su estado de mayor embriaguez. El vestuario denota que está atrapado por la libido; planteamos como suceso antecedente que viene del cuarto de Palacio, de una orgía; de la cual conserva un condón y unas ganas incontrolables de seguir tomando. Busca las últimas gotas en las botellas que ya se ha bebido y ello exacerba su agresividad. La borrachera pasa por sus fases de cierta quietud y lucidez casi llorosa (Usamos este recurso para el momento de la nostalgia por los años bisoños), alternando con los arranques de ira, la desfachatada incorporación de los ritmos de tambores, la agresividad y hasta la actitud heroica como defensa de sus “principios”. La estructura de una borrachera común sirvió de patrón para el diseño de la escena, desde el punto de vista de los movimientos y los estados de ánimo. Ayudó mucho definir las fases de la ebriedad y la división en unidades dramáticas de este suceso inicial. La chaqueta que se pone en medio del monólogo, muestra las medallas de un poder que se desgastó en sólo veinticuatro horas.

PARADIGMA:

Es un personaje que guía toda la acción de la obra. Analizarlo es analizar el curso de la anécdota. Es reponsable de los tonos de emoción, de las dinámicas y hasta de las atmósferas de toda la pieza. Su trayectoria tiene claramente delimitadas las etapas y los períodos de la acción: La alegría de la llegada con el consiguiente lenguaje corporal y tono de sus parlamentos, la retórica al servicio del bien y del optimismo que genera la reciente victoria; luego el líder “herido”, cuando comienza a palpar la imposibilidad de cambiar las cosas. Así, hasta que sufre las diferencias insalvables en su mismo equipo de gobierno primero, con su propia esposa después y, finalmente, con todo el pueblo. Pasa de la alegría, al desencanto, se vuelve displicente luego, transita por el cinismo, por el desprecio hacia su mismo Estado Mayor y termina, como el Jerarca, tomando del alcohol que había jurado no probar más y defendiendo agresivamente su poder debilitado e imposible ya de salvar.

Nos apoyamos en todo este análisis y en la delimitación bien precisa de lo que llamamos “zonas de emoción”. Cada suceso, cada giro, lo advertimos como resorte para ir agregando y desarrollando los diferentes estados de ánimo. La corporalidad y las dinámicas debían ir cambiando y para ello era preciso organizar el estudio de las referencias: Líderes calmados, líderes violentos, líderes que arengan, líderes que celebran, líderes que se defienden, líderes que agreden, líderes cansados. Crear una partitura corporal e histriónica que tuviera esa variedad de tonos y estudiar como ir graduando ese proceso de deterioro.

La indumentaria también pretendió utilizar signos en esta estructura. Entra a escena con su chaqueta virgen, sin distinciones ni medallas, su capucha de anonimato y su sombrero de Quijote, clara alusión a su romanticismo y sus intenciones nobles al inicio del mandato. Cuando se pone “cómodo” en Palacio lo hace desde la sencillez de un vestuario simple, que mezcla lo asiático con lo árabe en alusión a la universalidad de su legado. Vestuario que se va ajando, ante la lujuria de su esposa, la intensidad de las contradicciones entre sus Viriles y los avatares de la acción dramática, hasta que se pone su chaqueta llena de medallas y el sombrero de Napoleón, cuando los “golpes” recibidos lo tornan agresivo y hasta guerrerista. El descuido de su imagen es un símil de la depauperación de su poder y de su sistema de gobierno. El trabajo corporal y de voz define también este proceso en el que, además, el protagonista se va sumiendo en el alcoholismo, pareciéndose cada vez más a su antecesor.

AVERRARA:

Representa al pueblo, a los que nacieron sin privilegios. Es de esas que llegaron a la lucha por necesidad de su propia familia, de los suyos, de la clase a la que pertenecen. Necesitaba cambiar la realidad y la perenne diferencia de clases porque le dolía directamente, porque vivió el hambre y muchas penurias en su propia piel. No tuvo acceso, por tanto, a una educación elevada, no conoció el refinamiento. Su personaje está construido con una retórica que parodia la retórica. Una paradoja que hace muy compleja su interpretación. Parlamentos elaborados, de una construcción difícil, de acuerdo al estilo de escritura que Alberto Pedro utilizó para esta obra, y que, a su vez, representan la sencillez, lo simple, lo pedestre, sacudiendo las “elaboradas” actitudes de quienes se sienten más capaces y

preparados. Sabe que, por ser así, no tiene la aceptación de las Viriles, que la creen vulgar e inadecuada para ocupar el puesto de Primera Dama una vez que llegan a Palacio y se consolida el Gobierno. Su sinceridad descarnada hace que su comportamiento no cambie, ni respete las “normas” de educación que supuestamente deben tenerse en las altas esferas del poder. Se desempeña orgullosa de ser cómo es y disfruta romper los cánones. Su claridad con respecto a los males que aquejan al Conglomerado la arman de una intuición política acerca de qué se debe hacer verdaderamente para cambiar las cosas. Está enamorada de su “Paradigma” y éste le despierta una sexualidad irresistible. En cierto modo lamenta las convenciones del poder que le impiden desahogar, como antes, sus apetitos sexuales cada vez que los siente. Tiene un final inesperado y trágico una vez que hasta el mismo Conglomerado la agrede y decepciona.

Fue importante encontrar referencias directas de personalidades así en nuestra sociedad, en nuestro día a día. Mujeres de modales como los de Averrara abundan en nuestras calles y las teníamos constantemente, rodeando el Centro de la Danza. Era necesario analogar a Averrara con una cubana marginal de hoy, que no es la misma que la cubana de pueblo del momento en que Alberto escribió su *Banquete*. En pocos años esa “cubana” ha aumentado su agresividad corporal y verbal; el uso de la “palabrota” es mucho más común hoy y el supuesto gesto obsceno de finales de los 90 no es el mismo de 2017. Era imprescindible tenerlo claro en el estudio del personaje. En la propia investigación de la “timba” y sus modos de bailarla, apoyada en el estudio de videos aficionados subidos a internet; encontramos muchas Averraras que se movían con el desprejuicio propio de quien no le importa la opinión de los demás. Ese temperamento descarnado y crudo también sedujo a Paradigma desde que la conoció en la etapa de insurrección (Idea que manejamos como suceso antecedente), donde tuvieron un sexo animal que los unió definitivamente. A través de eso tuvieron una conexión definitiva. Cuando están a solas, a pesar de los intentos de mesura de Paradigma, la actriz desarrolla una suerte de agresividad tierna con gestos que lo “doblegan”. Él sucumbe ante la sexualidad bruta e irresistible de su esposa. Nos preocupamos, también en su caso, de delimitar las “zonas” de su acción dramática y eso sirvió para el estudio y la ejecución del personaje por la actriz: Entrada triunfal y alegre, sexualidad desmedida en el apogeo

del poder, desengaño con la participación de las Viriles en el Proyecto del gobierno (De lo cual siempre advierte a su esposo), desencanto con su propio esposo y su gestión, escepticismo que despierta su viejo instinto de forrajeo y acaparamiento de alimentos. Todo esto la van llevando a tener una actitud de “sálvese quien pueda” que Paradigma califica de traición. Al final se desengaña, con dolor, del propio Conglomerado que la agrede despiadadamente cuando la tiene a su alcance. Su monólogo final, que culmina en suicidio, lo guiamos con la emoción y sonoridad de *Giselle* (el ballet romántico) en la escena de su muerte, siguiendo con las referencias de esta coreografía introducidas en la puesta.

PEROGRULLO:

Una suerte de “bufón de la corte” en otra época y contexto. El clásico personaje que se pliega a la corriente para estar al lado del poder y beneficiarse con su sombra. Es la única herencia del gobierno anterior y sobrevive gracias a la benevolencia de Paradigma. Benevolencia que Perogrullo descubre y utiliza para penetrar en el nuevo gobierno. La retórica es su principal arma y con ella enamora al líder y se le hace necesario. Se va adentrando en un juego macabro con el protagonista en la medida en que ambos se van necesitando. Representa ese tipo de artistas oportunistas que usan su arte para escalar, de esos que, a su vez, conquistan las multitudes y hasta sus propios adversarios políticos. Tiene claro el poder de seducción que puede tener con su música y su retórica, con su habilidad para nombrar las cosas de modo “poético” y ganarse a las masas con su canto. Permanece junto al poder mientras este es efectivo, funciona y le aporta beneficios. Queda claro que, para el autor, es el signo de un ciclo inevitable, de un eterno retorno que se cumple inexorablemente. Se marcha de Palacio y desaparece cuando estima que el gobierno ha fracasado; entonces necesita que no lo asocien con el poder decadente y así estar presto a la llegada del nuevo. Por eso se “borra” y no aparece cuando, primero, el Jerarca lo llama y, luego, Paradigma lo reclama. Así mismo, Alberto lo hace portador de una buena parte de la carga humorística y paródica que necesita su farsa, dotándolo de posibilidades musicales que logran innegable comunicación con el espectador.

En una sociedad adosada por la retórica, como esta en que vivimos; el estudio de ella en función de Perogrullo y, teniendo en cuenta de que esta es su arma, fue un

camino certero. Buscamos referencias y personajes tipos que nos aportaran. Asistieron a los ensayos especialistas como Antonio Fernández Seoanes que disertó de la retórica como virtud (No ya como defecto) y nos habló de la retórica verbal y corporal, la consciente y la inconsciente. Fue revelador para la construcción de nuestro Perogrullo. A su vez, era importante inspirarse en personalidades concretas, visibles, existentes, que nos sirvieran de referencias. Acudimos a la biografía de varios artistas vendidos al poder y a las circunstancias inmediatas, estudiamos videos de declamadores y cantantes manifiestamente engolados o retóricos, dado que la “pose” es otro recurso usado para nuestra lectura de Perogrullo. El vestuario apoyó su condición cambiante, “adaptable”. El mismo diseño del inicio (de color verde) es trocado por el de color rojo, dando ese carácter camaleónico y, a su vez, presumido, en un personaje que intenta estar “impecable” para presentarse ante los poderosos y ante el conglomerado.

Perogrullo aportó al montaje el ingrediente musical tan afín a nuestro modo de crear. Un personaje entonado, afinado, más allá de sus interpretaciones musicales, que sabe “colocarse” en el lugar correcto; fue también esa una motivación para el actor.

EL CONGLOMERADO:

Al igual que en otras obras de la dramaturgia universal, aquí hay un personaje colectivo y referido: El pueblo, bautizado como “Conglomerado” en este afán de cambiar nombres que tiene Paradigma desde que entra a escena.

Un personaje lleno de contradicciones dramáticas, ni negativo ni positivo: Contradictorio, como es la naturaleza humana. Y es que es eso: La naturaleza humana, multiplicada. Personaje cambiante según las circunstancias, que evoluciona y/o involuciona como cualquier otro. Es víctima y culpable. Sufre el sistemático olvido y maltrato por parte de los dirigentes, que genera penurias, miserias y hambre. Sufre y, a la vez se equivoca irremediamente. Cree, como todos los pueblos, en los líderes que manejan bien el arte del liderazgo y lo siguen hasta que sufren el desengaño. Se alegra con las migajas y no es capaz de captar las diferencias y entender lo desconocido, lo diferente. Acostumbrado a los dogmas y etiquetas, víctima de la reiterada propaganda, no es capaz de disentir y puede, a la

vez, enfermarse de escepticismo. Criterios muy contradictorios que lo vuelven un personaje complejo.

El reto era cómo representarlo, lograr implicar al espectador hasta convertirlo, como juego, en este personaje. No sólo era importante la distribución espacial, jugar con la frontalidad para tenerlo delante de la acción; también creamos la ventana-balcón donde los de Palacio se asomaban al conglomerado, pusimos a los músicos en medio de los espectadores para que las respuestas sonoras llegaran desde esta área, lanzamos los panes directamente al público y creamos los estímulos olfativos para provocar el apetito, ese que en las congas se cantaba con desespero para repudiar al Jerarca.

CONCEPCIÓN ARTÍSTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

El vestuario

En el análisis dramaturgico de los personajes se explican las claves del concepto manejado para “vestir” a cada uno; teniendo en cuenta que en nuestro modo de hacer teatro el vestuario tiene implicaciones simbólicas y psicológicas que lo hacen una prolongación del trabajo actoral.

Los diseños individuales se ajustan a un concepto general que responde a los presupuestos manejados para esta puesta en escena y, al mismo tiempo, a una estética creada en todos estos años de trabajo y de la que podemos hacer consciencia gracias a estudios de los críticos e investigadores y luego de un recuento comparativo de las obras del repertorio del Teatro de La Luna.

El uso del color que logra marcados contrastes entre los personajes e incluso entre los diferentes momentos de sus trayectorias en la obra. El color representando un carácter o un estado de ánimo, un oficio, una ocupación y hasta las intenciones del personaje. El color asociado con los ideales, las creencias, de modo individual y, en ocasiones, colectivo.

Se piensan las piezas, sus colores y sus líneas para cada rol y en su combinación con los otros, teniendo en cuenta los momentos en que los personajes se quedan con uno u otro en escena, el estado de esos encuentros y el efecto que puede producir el contraste de colores cuando se juntan, la imagen plástica que pueden crear en su unión.

Ejemplo claro es el juego que produce Perogrullo con sus cambios de vestuario, es decir: cambio de color con un mismo diseño. No sólo para enfatizar, como ya se dijo, su carácter “camaleónico” o su vanidad como artista, sino para jugar con el efecto del color de una escena. Paradigma y Perogrullo se quedan solos y se crea un momento en que el rojo reina, matiza todo el espacio. Vestuario, mantel, servilletas, consolidan la idea de que este color representa el poder, el reino de Paradigma. Perogrullo, premeditadamente integra este concepto, lo anticipa desde su salida con el frac rojo, esperando el momento de quedarse solo con el “jefe” por primera vez. Es la visualización del triunfo de sus pretenciones: Volverse imprescindible para el gobernante. Las tres Viriles contrastan en color y línea, como contrastan sus caracteres. Cada tonalidad representa su rol, su posición dentro del

Estado Mayor, pero, sobre todo, su psicología. En ellas se ve claro un concepto general de todo el vestuario: La mezcla de épocas en las prendas del vestir y en sus accesorios. La propuesta escrita de Alberto, los tipos de armas que propuso usar, el lenguaje de los personajes, me sugirió este juego de mezclar períodos de la historia y los atributos del poder en sus vestimentas; pretendiendo con ello universalizar la fábula y enfatizar el eterno retorno de estos ciclos de poder.

En su diseño y en el uso que los actores hacen de los vestuarios durante toda la puesta, se subraya también la depauperación del sistema, de los valores y el deterioro de cada personaje. Las secuelas del alcoholismo, de las rivalidades y la mezquindad humana (aspecto que también se comenta en el análisis de cada personaje), el uso de sombreros, medallas, atributos en un momento u otro de la trama, acorde con el estado del personaje y de la situación general. Personajes como Viriltercera, Paradigma y Aterrera van descomponiendo su vestimenta a la par de su lenguaje corporal y la desintegración del sistema de gobierno, a medida que se va desmoronando el entramado de relaciones humanas que mueven la acción de toda la obra, sus presencias lo hacen también; desaparecen prendas, se destruyen, se ajan, se descomponen y funciona como símil de los procesos que vive el gobierno que aquí se representa.

El espacio. La escenografía

El diseño escenográfico, en esta ocasión, fue el resultado de la colaboración de Alejandro Reyes Andreu que, con este trabajo, se graduaba como diseñador escénico en el Instituto Superior de Arte. Trabajó varios años con nuestro grupo y creó una escenografía que representa continuidad con respecto a los trabajos anteriores de la compañía, a la vez que introduce nuevos criterios manejados por el artista.

Espacio sintético, fértil y monocromático, para resaltar los personajes y sus vestuarios, para permitir total libertad al diseño de luces. El gris metálico, el color del acero, buscando modernidad y, al mismo tiempo, combinándolo con líneas arquitectónicas de otras épocas que se concretizan en los marcos de las ventanas.

La apariencia metálica responde también a la destreza que el artista tiene con el uso de estos materiales en su obra personal, donde ha trabajado con el hierro y el

alambre. La elaboración en madera, como solución lógica y posible, le da un matiz de “juego”, de solución artesanal y exclusiva para el teatro, tan afín con nuestras propuestas anteriores.

El tratamiento plástico de los objetos escenográficos se completó, una vez que Alejandro ya no vive en Cuba, con el trabajo de dos artistas plásticos que se incorporaron al grupo: Sara Díaz y Edgar Hechevarría. Sara, además, realizó la imagen gráfica de la puesta para su promoción.

Así, escalera, mesas, sillas, integraban un todo expresivo cuya tonalidad buscaba una armonía visual que, concienzudamente, rompió luego el diseño de vestuario y su explosión de colores. La gran mesa larga y estrecha jugaba con la imagen de la “última cena” y las sillas recordaban grandes tenedores prestos para el eterno banquete. Los telones de fondo y piso seguían también nuestra tradición de “vestir” el espacio y transformarlo con recursos marcadamente teatrales como las telas pintadas, proponiendo al espectador, desde la primera imagen, el inicio de un juego, el del “teatro teatral”. Nada es real, todo es ficticio y, a través de “lo teatral” creamos nuevas verdades.

Las luces

Guido Gali se encargó del diseño de luces, creando un ámbito visual cargado de simbolismo. No buscó caminos realistas ni pretendió ilustrar horas del día en una obra en la cual es tan importante el tiempo y los horarios. Prefirió jugar con otros significados. Ante el variado colorido de los vestuarios, sólo utilizó el azul como alternativa de la luz blanca (La más usada) y se centró en la búsqueda de atmósferas que crearan estados de ánimo y signos.

El uso de rasantes provocó la aparición de las sombras. El telón de fondo recogía la reproducción ampliada de las sillas-tenedores y de los personajes, llenando de “dibujos” sugerentes la visual: Pinchos, rejas, fantasmas del poder, todo eso puede leerse y las luces adquieren un marcado carácter escenográfico y expresivo cargado de asociaciones.

A partir de la aparición del Espectro de Virilprimera, sus luces apoyaron el matiz onírico y surreal de la acción y jugaron con las referencias al ballet *Giselle* y con lo fantasmagórico de la situación.

Finalmente, y a medida que los personajes iban desapareciendo, las luces se iban “cerrando” y apoyando la sensación de soledad de Paradigma. Entonces, la impresión de nocturnidad, de fin del día luego de la “Cena de trabajo”, de culminación de las veinticuatro horas de gobierno; llega como sensación y es resultado de esta contención de la luz que funciona como epílogo o anunciando el final que se avecina. Paradigma se queda solo, la luz se cierra porque se cierra el ciclo de su poder, la luz se apaga porque culmina su ciclo de poder. Y resulta un modo metafórico de conseguir el apagón final en la puesta en escena.

La música

La música tiene tanta presencia e importancia en el montaje que resulta otra protagonista. La composición de Dania Suárez buscó recrear la sonoridad que nos acompaña en nuestra diaria salida a las calles, nuestros ritmos, para fundirlos con otros géneros que, al mismo tiempo, universalizaban la lectura de la obra.

Citas religiosas, de comedias musicales, de ballets; versiones de populares canciones de temáticas culinarias, se agregaron a su música original para apoyar una multiplicidad de lecturas sonoras. Las incidentales surgieron de las melodías creadas para las canciones y fueron buscando el tono y las sensaciones de cada momento.

La ventaja de producir la música en vivo, permite la posibilidad de seguir al actor, la escena, “dialogar” en lugar de “acompañar”. Ninguna función era igual a la otra en lo que a sonoridad se refiere.

La ubicación de los músicos en el público permitió crear la sensación de la respuesta sonora del Conglomerado, tan importante en esta obra.

En un texto donde se plantea el movimiento, el “meneo”, como modo de expresión, como flagelo y causa de los desmanes, la composición de la música buscó respaldar ese concepto. La “timba” tiene, por tanto, un carácter dramático, trágico y hasta épico, los tambores conducen a la catársis. La combinación de las cuerdas, la percusión y los disímiles timbres producidos por el piano, crearon la mezcla sonora que necesitaba esta puesta en escena.