

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (II)

tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/06

tercera época
Vol. LXXXIII
abril-junio



En portada:

Rogelio Meneses
en *Cefi y la muerte*
Archivo del
Cabildo Teatral Santiago

Reverso de portada:

Ramona de Saa y Santiago Alfonso
Premio Nacional de Danza 2006
Foto: Pepe Murrieta

Contraportada:

Centenario de Paco Alfonso
Foto: Archivo del CNIAE

Reverso de contraportada:

Promoción de sitios web
de la Casa Editorial *tablas-alarcos*

Sumario

La selva oscura

Premio Nacional de Danza 2006

3 Las puntas y la noche en un mismo aplauso
Tania Cordero

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (II)

5 Titiriteros cubanos en la República:
¿renovación o sueño?

Rubén Darío Salazar

9 Sueños sobre la escena titiritera cubana
Entrevista a Armando Morales

Dianelis Diéguez La O

18 Las fronteras del inconforme

Amado del Pino

20 Mis recuerdos como fundadora de Teatro Estudio
Ángela Soto Cobián

22 Grupos y directores renovadores
de la escena cubana (1959-2006)

Roberto Gacio

31 Las relaciones, un teatro de vanguardia
Norah Hamze

34 El nuevo teatro de relaciones como identidad
de expresión artística en Cuba

Ramiro Herrero Beatón

59 Relación de relaciones
**Carlos Padrón, Raúl Pomares,
Norah Hamze, Nancy Campos
y Dagoberto Gaínza**

Libreto 73

Rosa Fuentes

Reinaldo Montero

Del sillón y del cuerpo

Mercedes Melo Pereira

Reportes

68 Reuniendo a las Brigadas Covarrubias

Alfredo Ávila Guillén

Andanzas callejeras

74 **Dianelis Diéguez La O, Rogelio**

Orizondo, Amarilis Pérez Vera

y Rocío Rodríguez Fernández

Sobre el VII Taller Internacional de Teatro de

77 Títeres o Son de Matanzas y cantan en llano

Yohayna Hernández y Ernesto Fundora

Máscaras de Caoba, la villa y el Señor

83 **Harold Fernández Cedeño**

Oficio de la crítica

88 Cecilia Valdés: un mito en tiempo de títeres

Marilyn Garbey En el camino, una parada al
sentir el peso de la Isla **Noel Bonilla-Chongo**

92 En tablilla

94 Desde San Ignacio 166

En primera persona

96

Recuerdo de Meneses **Justo Salas Alfonso**

Joel, un cadáver enhiesto **Argelio Santiesteban**

Entretelones:

De las relaciones

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Diseño web e imagen de la Casa Editorial

Idania del Río

Redacción

Yohayna Hernández

Administrador

Vladimir García

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artiles

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.
Miembro fundador del Espacio Editorial
de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
www.tablalarcos.cult.cu
www.revistatablas.cult.cu

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: 5 pesos mn
Fotomecánica e impresión: Mercie Group-Imprenta CUJAE.
ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Renovación (II)

Como señalamos en el editorial de *tablas* precedente, no tuvimos otra alternativa que la de dividir en dos números de la revista el recorrido por los caminos de la renovación teatral cubana, animados por el Coloquio que, organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y su Centro de Investigaciones, sesionó durante el pasado Festival de Teatro de La Habana, como igualmente explicamos en aquel.

Si entonces nos ocupamos más de las huellas dejadas en la historia por la dramaturgia, los grupos, los laboratorios destinados al espectador adulto, en este proseguimos las indagaciones sobre otras zonas de esos senderos, haciendo énfasis en la experimentación que ha fijado sus objetivos en la conquista de públicos populares.

Desde esta plataforma quiere nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos recordar el centenario en este 2006 de Paco Alfonso, el dramaturgo, el director, el organizador cuya temprana siembra fundacional nos permite hablar hoy de una escena popular tal y como no lo concebiríamos sin su impronta. Al creador del Teatro Popular, al autor de *Cañaverl* está dedicada esta *tablas*.

Destaca así en este volumen el espacio ocupado por el teatro para niños y de títeres, la escena callejera y, sobre todo, el teatro de relaciones de Santiago de Cuba, aunque vuelven las miradas sobre el imprescindible Vicente Revuelta, sobre el ancho panorama de hitos de esas andanzas renovadoras hasta las puertas mismas del presente.

Sin olvidar la mención al Premio Nacional de Danza, este número tiene un mencionado centro: Santiago de Cuba y su teatro de relaciones. Protagonistas de la aventura que convirtió al Conjunto Dramático de Oriente en el Cabildo Teatral Santiago, testimonian y reflexionan sobre ese salto y sus consecuencias estéticas.

La obra que publicamos en el Libreto correspondiente a este volumen, *Rosa Fuentes*, de Reinaldo Montero, se ubica también en otro tiempo de Santiago de Cuba, actualizándose en lo teatral esta visión de la ciudad y la región con una reseña del Máscara de Caoba, el evento que allí se organiza con frecuencia bial.

Finalmente, quiso el azar que al término de las labores editoriales de este número fallecieran en ese mismo Santiago de sus entrañas el escritor e historiador Joel James Figarola y el actor y director Rogelio Meneses. Nacido el primero en La Habana y el segundo en Camagüey, ambos eligieron a Santiago como su ciudad de destino y juntos trabajaron por ella.

James, figura de extraordinario calibre intelectual, entre cuyos relevantes aportes a la cultura cubana se encuentra haber sido uno de los pilares de ese teatro de relaciones nacido allí en la década de los setenta, impulsó como investigador y asesor de sus más logrados espectáculos el renacimiento y la renovación de esa forma de la cultura popular santiaguera, uno de cuyos rostros más destacados fue el de Rogelio Meneses, no por gusto en la portada de este volumen. Relacionero como pocos, el creador de *Baroko*, el líder de Palenque fue presencia y alma del teatro santiaguero.

Sirva también esta entrega como vivo homenaje a sus hondas labores y a su memoria.

Las puntas y la noche en un mismo aplauso

Tania Cordero

LA CONJUNCIÓN, EL ENCUENTRO ARMONIOSO de lo culto y lo popular ha constituido una larga batalla de la cultura cubana. Nicolás Guillén y lo universal de su poesía; la manera en que Roldán y Caturra, con el incentivo de Alejo Carpentier, se apropiaron de ritmos afrocubanos para llevarlos al lenguaje sinfónico son pruebas de esa síntesis. Por este camino iban mis reflexiones, como parte del jurado que este año otorgó el Premio Nacional de la Danza, y me satisfizo que a estas alturas esa frontera se haya dinamitado, porque ¿acaso no es ya popular la recepción del ballet entre nosotros? ¿Acaso no alcanzan los mejores espectáculos nocturnos una técnica depurada que representa otra forma de alta cultura?

Para poder darles la noticia del otorgamiento del Premio, hubo que sacar a Ramona de Sáa y a Santiago Alfonso de sus respectivos salones de ensayo. El hecho devino otra confirmación de por qué el jurado, presidido por Cristy Domínguez, coincidió en la selección. Ambos, nombres imprescindibles en cada una de las vertientes de la danza que cultivan, concuerdan en una entrega completa, constante y apasionada a su arte.

Ramona, discípula de Fernando y Alicia Alonso, directora de la Escuela Nacional de Ballet, tuvo una breve y útil carrera como bailarina, alcanzando la condición de solista e interpretando roles de primera figura desde la fundación del Ballet Nacional de Cuba. Cuando no pudo continuar bailando, su devoción al ballet se tornó en capacidad, paciencia, virtud e inteligencia para transmitir sus conocimientos a los que empiezan. En alguna ocasión Ramona ha confesado cómo desarrolló su condición de observadora. Admiraba la sapiencia con que uno de sus principales maestros, Fernando Alonso, rectificaba un paso o tomaba ensayos. De esa fuente bebió y decidió aportar con similar entusiasmo y responsabilidad al crecimiento de ese árbol frondoso que es la Escuela Cubana de Ballet.



FOTOS: PEPE MURRIETA



Justo este 2006 Ramona está celebrando sus cincuenta años de vida artística y en ese recorrido al que obligan las celebraciones no faltan los escollos y la enseñanza que extrajo de ellos. En los concursos internacionales de ballet que le he visto organizar en La Habana siempre sobresale la sonrisa tranquilizadora de Ramona. Ella sabe imponer ese respeto –que reverencio siempre en el ballet a diferencia de otras artes– con el que los jóvenes distinguen al maestro. A la vez es la amiga, la consejera de sus alumnos. Carlos Acosta –por citar sólo uno de los nombres en los que la formación, la ayuda y la presencia solidaria y estimulante de Cheri fue insustituible– la menciona cada vez que, respondiendo al insaciable acecho de la prensa a una figura de resonancia mundial como ya es, rememora sus años de formación. Lo he visto cargándola en sus brazos como uno de sus más entrañables afectos. Y Ramona no cesa. En diciembre pasado acompañó a Yonah Junior González Acosta, sobrino de Carlos, a participar con *Cascanueces* en los festejos por los quince años de la Escuela Municipal de Ballet Clásico de Mazatlán, en México. Bajo la égida de Ramona, la Escuela Nacional de Ballet colabora como consejera de otras instituciones de la disciplina en México, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica, Brasil, República Dominicana y España. Entre los reconocimientos a su obra se destacan el Premio Nacional de la Enseñanza Artística 2002, el Premio Vignale Danza, que se concede en Italia a notables personalidades de la danza, en su edición de 1998, el Premio a la mejor maître del Festival de Jeonville, Brasil, en 1999, y el Título de Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte de Cuba en 2000.

Si revisamos la relación de personalidades del mundo danzario que desde 1999 han recibido el Premio Nacional de la Danza a la obra de toda la vida ya venía faltando el de otro fundador, Santiago Alfonso. También discípulo aventajado, esta vez de Ramiro Guerra en la entonces Danza Moderna de Cuba, Alfonso se distinguió por la limpieza y vitalidad en sus movimientos y por un modo muy auténtico de interpretarlo. Para las generaciones de hoy queda el gratificante testimonio de *Historia de un ballet*, filme que recoge la concepción de este montaje y momentos memorables como el clásico dúo que protagonizan Eduardo Rivero y Santiago Alfonso en los roles de Oggún y Changó, respectivamente.

Luego, la obra mayor ha sido su desempeño como director artístico de la cubanísima *Tropicana* y la constancia en la formación de bailarines y coreógrafos en ese género, a ratos vilipendiado y tan nacional como es la danza para espectáculos. Que la tradición que ha impuesto *Tropicana* no sólo viva sino que se ramifique, se enriquezca y siga siendo un baluarte de la cultura cubana en el mundo se debe, en gran medida, a la calidad creativa de Santiago Alfonso, otra razón para que vibre ese aplauso a tantos años de excelencia.

Titiriteros cubanos en la República: ¿renovación o sueño?

Rubén Darío Salazar



FOTOS: ARCHIVO DE TEATRO DE LAS ESTACIONES

Carucha, Pepe Camejo y Pepe Carril

QUE EL TEATRO DE TÍTERES CUBANO

dialogue en la actualidad con los más interesantes derroteros de nuestras artes escénicas, es el resultado de un movimiento artístico palpitante. La legión de creadores que actualmente escrutan las mejores posibilidades del retablo para soñar con lo infinito de su alcance comenzó a labrar esta plenitud en el período 1949-1959, hasta encontrar su verdadera realización con el triunfo de la Revolución, lleno de cambios radicales para la economía y la sociedad de la Isla. El vuelco que da la cultura en el país descentralizó las acciones artísticas de la capital y le abrió caminos hacia todo el territorio, proporcionándole al pueblo elementos indispensables para adquirir clara conciencia de sí y de su destino.¹

Es en esta eclosión que se produce en los años sesenta donde los titiriteros profesionales activos desde la República precedente, jugaron un papel capital, pues la Revolución incluyó sus expectativas, amasadas en un tiempo de más sombras que luces, donde junto a la vocación y el talento había que armarse de una férrea voluntad que enfrentara la desproporción existente entre progreso material y progreso cultural. Desde entonces el arte del retablo, realizado con perspectivas profesionales, es parte indispensable del inicio de una renovación teatral en Cuba, cuyo origen se halla en el trabajo desarrollado por los fundadores de la manifestación en esa «nada primera», lo cual convoca a múltiples reflexiones sobre un presente que exhibe con vigencia los resultados de aquel legado artístico.

El inicio

El camino hacia un teatro de títeres profesional fue allanado en 1943 por el estudiante Modesto Centeno, quien resultara ganador con su versión para retablo sobre el cuento de Perrault «La Caperucita Roja», en el Concurso de Dramaturgia de la Academia Municipal de Artes Dramáticas. La presencia de titiriteros ambulantes cubanos y extranjeros, más las compañías internacionales en gira por la Isla, ambientan el tiempo en que comienzan a erigirse los cimientos que alejaron al títere nacional de los cánones comerciales y superficiales que sólo hacían uso de la tradición sin enriquecerla y sin contribuir al desarrollo de una manifestación exquisita y milenaria, contentiva de todas las artes.

A partir de ese momento liderado por Centeno comienza a desarrollarse un teatro que se preocupa por el texto, la puesta en escena, el diseño, la música, la animación y la actuación. Con artistas que se interesan por la superación profesional, atentos a búsquedas y hallazgos que los guíen hacia un teatro total. En ADADEL, ADAD, el Grupo Escénico Libre (GEL) y el Teatro Popular, estuvieron nuestros fundadores, ya como actores, dramaturgos, diseñadores o directores de textos de Zorrilla, Molière, Giraudoux, O'Neill, José Antonio Ramos, Virgilio Piñera o Nicolás Guillén, entre otros. El propio Modesto Centeno, Paco Alfonso con su efímero Retablo del Tío Polilla, y Vicente Revuelta, dirigieron más de una vez su mirada al mundo maravilloso de los

muñecos. Algunos se quedaron para siempre, otros decidieron su derrotero exclusivamente hacia el teatro de actores.

Dos hermanos llegan a la Academia

En 1947, el destacado director artístico Francisco Morín inscribe en la Academia de Artes Dramáticas a dos hermanos, Caridad (Carucha) Hilda Camejo y José (Pepe) Ramón Camejo, figuras claves posteriormente en la historia titiritera cubana. En aquella institución lo mismo se representaba *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare, *Zoológico de cristal* de Tennessee Williams, que *El Chino* de Carlos Felipe. Se cursaban tres años de estudio que incluían Dramaturgia, Cinematografía, Técnica Radial, Escenografía y Actuación, entre otras asignaturas optativas. Aquella escuela era, en opinión de la reconocida intelectual Mirta Aguirre, «el lugar donde se hacía el teatro más inquieto y más interesante, poseído de un desinterés absoluto y una intachable limpieza artística».²

Cuenta Carucha Camejo que fue en un parque de diversiones, por los años veinte, donde ella y Pepe, de la mano de la abuela, vieron su primera función de títeres. Era una caseta a la altura de la cabeza de los titiriteros con una casita, de ahí salían un negrito y una negrita que hablaban y después se daban golpes.³ Pero lo que realmente deslumbró a los hermanos fue la representación en 1949 de *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca en la sala de Los Yesistas, dirigida por Andrés Castro con el grupo GEL. Vicente Revuelta daba vida al personaje principal y esto es lo que recuerda: «Creo que fue Andrés Castro quien dirigió *El retablillo...* y Titón [se refiere al conocido cineasta Tomás Gutiérrez Alea] hizo los títeres de guante tallados en madera balsa, yo ayudé, pero no tenía la habilidad de él. En esa época el público era relativo, puede que se llenara, ahora recuerdo una función de *El retablillo...*»⁴

Inmediatamente los Camejo se pusieron a trabajar en la construcción de sus muñecos, quedaron muy entusiasmados con el espectáculo titiritero sobre el texto lorquiano. La primera función tuvo lugar en la sala de la casa, como regalo navideño para Perucho, el hermano más pequeño, según lo hiciera el propio Lorca con su hermanita Isabel, o Debussy que compuso *La caja de los juguetes* para su hija Charlotte. Puede uno imaginarse la alegría del benjamín de diez años de la familia Camejo, y a Pepe y Carucha, con veinte y dieciocho años, animando los títeres de trapo y franela de *La Caperucita Roja* —otra vez el cuento de Perrault en los orígenes de nuestra historia titiritera profesional.

El comienzo autodidacta de los Camejo halló auxilio en libros argentinos de repertorio didáctico con piezas



sobre higiene y salud. A esta primera función siguieron otras, los muñecos fueron mejorando, pasaron de la tela al *papier maché*. El retablito del comienzo, primero diseñado por el padre, fue rediseñado con más funcionalidad por el propio Pepe. Así quedó constituido por decisión conjunta de los parientes, el Guiñol de los Hermanos Camejo. Siguiendo la tradición callejera de los títeres, dan carácter ambulante al retablo y ofrecen funciones en escuelas públicas y privadas, fiestas y parques.

La Academia no quedó ajena a este importante momento. El 4 de junio de 1950 se presentaron allí con una representación conformada por la histórica *Caperucita Roja* de Centeno, más *Chinito Palanqueta*, otro texto de este autor escrito especialmente para ellos. Incluyeron también *La tinaja*, farsa anónima francesa. Julio Martínez Aparicio, director de la Academia, escribió en el programa:

Hacemos énfasis en el maravilloso empeño de los hermanos Camejo al crear su Teatrito de Guiñol. Ella, alumna nuestra aún. Él, graduado ya en nuestro plantel el pasado curso. Ambos con raras dotes artísticas, han logrado en casi dos meses dar vida a un amoroso retablillo, donde además de actuar, confecciona Carucha los personajillos que animan el tablado, y con hábil talento, Pepito ilumina decoraciones que son cromitos que apuntan al escenógrafo en potencia. Con esperanzas tan lozanas se conforta y pensamos que cada final de año no habremos perdido todo el tiempo.

El *Diario de la Marina* también se hizo eco de sus presentaciones publicando una reseña donde califica el trabajo de los Camejo como «un espectáculo sencillamente encantador». Junto a la labor titiritera, los Camejo se presentan también como actores invitados de

otros grupos en obras de Cervantes, Tirso de Molina, Molière, Wilder, Sartre, Gorostiza y Pirandello, pero el destino les depara una empresa mayor y definitiva.

Títeres en las Misiones Culturales

En 1950, época del Ministro de Cultura Aureliano Sánchez Arango y de Raúl Roa como Director de Cultura del Ministerio de Educación, se crean las Misiones Culturales, un proyecto guiado por Julio García Espinosa. Las Misiones pretendieron movilizar espiritualmente las provincias e incorporarlas a la vida de la cultura, en un plano de superación nacional como tarea inaplazable.

Si la cultura es la flor más preciada del alma de los pueblos, sus frutos deben vigorizar y enriquecer la conciencia de las masas, liberándolas de sombras, prejuicios y supersticiones. En nuestras campiñas, montes y caseríos hay vastas zonas populares que, por obra del aislamiento y la desidia, han permanecido secularmente al margen de los nobles y fecundos goces que procuran el teatro, la música, el baile, la pintura, el cine y la ciencia. Y cuando en los más remotos parajes se monta esporádicamente un espectáculo cualquiera, el móvil que suele impulsar al promotor es el mero afán de lucro, con grave daño para la sensibilidad en agraz de los espectadores. No en balde Cuba ha carecido hasta ahora de una política de la cultura.⁵

Es mediante esta ardua empresa que llevan a las poblaciones muestras de variadas disciplinas artísticas, con la presencia de creadores y personalidades como Ramiro Guerra, Odilio Urfé, Antonio Núñez Jiménez y los hermanos Camejo, entre otros. El intercambio por toda la Isla con los campesinos y el pueblo les muestra a los artistas el futuro aporte de su obra, y es cuando los titiriteros deciden continuar su proyecto con más ímpetu, en pos de la plenitud, con hondo sentido del deber hacia un público ávido que gustaba sobremanera de lo que ellos hacían.

Luego de las Misiones se integran como fundadores a los programas infantiles y dramáticos de la naciente televisión nacional, pero sin dejar de trabajar con los títeres ni como actores de teatro para adultos. El títere cubano de los cincuenta encuentra también diversas expresiones en el valioso trabajo de Dora Carvajal con La Carreta, Beba Farías y su Titirilandia, María Antonia Fariñas y Nancy Delbert con las marionetas y hasta en la antigua provincia de Oriente se funda en el Central Preston, en Mayarí, el Teatro de Títeres de Pepe Carril. Aún recuerda Carucha las visitas del Caballero de París a

las funciones del Guiñol de los Camejo en el Cinécito de la calle San Rafael, donde plantaron su primer cuartel. Luego se mudarían al Retiro Odontológico, siempre tras el sueño de una sede permanente de teatro para niños. Hasta el Museo de Bellas Artes llegan los titiriteros en su afán de promocionar el arte del retablo. Allí, con el apoyo de su director Guillermo de Zéndegui, primo hermano del esposo de Carucha Camejo, combinan películas internacionales dedicadas a los muñecos con textos de Lope de Rueda, Javier Villafañe, Arkadi Avershenko, Serguei Prokofiev y versiones de cuentos clásicos realizadas por Pepe Camejo, Modesto Centeno y el muy joven Pepe Carril, quien se les une para convertirse en protagonista de la tríada que funda en 1956 el Guiñol Nacional de Cuba.

Un manifiesto para el Guiñol, un títere para la Isla

El 28 de marzo de 1956, el naciente Guiñol Nacional de Cuba lanza un manifiesto de trabajo que llama a consolidar el movimiento titiritero nacional, incidiendo en el rescate de las tradiciones culturales del país, la propagación de este arte para todos, no sólo como exclusividad del público infantil. Hacen hincapié en las posibilidades pedagógicas de este teatro y proponen funciones y charlas didácticas para maestros. Es interesante la decisión de los artistas de utilizar el vocablo guiñol para nombrar su agrupación, pues tal definición no tiene sólo que ver con la popular técnica de animación, sino con el tratamiento que le da José Martí en el cuento «Bebé y el Señor Don Pomposo» de la revista para niños *La Edad de Oro*: «Y vamos al Guiñol de París, donde el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo». Amor por lo nacional, interés en desarrollar y fortalecer un arte antiquísimo, demuestran la seriedad con que los titiriteros se planteaban la profesión, uniendo al trabajo práctico ideas progresistas y sentido de futuro. Fundan la revista *Titeretada*, primera en Cuba en promocionar el mundo de las figuras a través de artículos, piezas dramáticas breves, historia y teoría del teatro de muñecos. Publican tres números del año 1956 al 59. Estrenan más de treinta títulos de autores extranjeros como Manuel de Falla, Roberto Lago y Ángeles Gasett y de cubanos como Eduardo Manet, Conchita Alzola, Paco Alfonso, Renée Potts, Clara Ronay, Vicente Revuelta y Dora Alonso. Convocan a concursos de dramaturgia para el retablo, lo cual les proporciona un amplio y variado repertorio que hasta hoy se utiliza en diferentes compañías del país.

El trabajo con Dora Alonso, una de nuestras escritoras imprescindibles, a través de los textos *Pelusín* y *los pájaros* y *Pelusín frutero* —escritos especialmente para ellos— son el origen de la creación de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, la representación más genuina de la niñez cubana, sonriente, pícara, noble, con un dicharacho popular o una respuesta a tiempo ante cualquier eventualidad. Nacido en Matanzas, como su autora, en una finca llamada Tres

Ceibas, Pelusín, de guayabera de hilo, sombrero de guano y pañuelo al cuello, siempre junto a su abuela Doña Pirulina, pasa a formar parte de la inmensa familia de los títeres a nivel mundial. Perduran hasta los tiempos actuales su encanto y su autenticidad, ya sea en la televisión, la radio, la literatura, la plástica o el teatro.

Hacia finales de los años cincuenta realizan con marionetas el hermoso poema «Los zapaticos de rosa» de José Martí y utilizan, para construir los controles de los muñecos, libros de técnicas editados en Argentina, México y los Estados Unidos. La exitosa función de este espectáculo fue realizada en un parque, con motivo de la inauguración del reparto Santa Catalina. Los años que siguen encuentran a los titiriteros trabajando en Coney Island Park, en la Tienda Flogar y por último en el Jardín Botánico, donde se instalarían hasta después del año 59, para convertir ese sitio en lugar obligado de los infantes de la capital.

Con el triunfo de la Revolución se amplían el repertorio y las ambiciones estéticas, renuevan el manifiesto del grupo, enriquecen el sentido ambulante de sus trabajos artísticos, algo que nunca dejaron de hacer, ni aun con la salita refrigerada del Focsa, fundada en 1963, bajo el nuevo nombre de Teatro Nacional de Guiñol. La labor histórica de los Camejo y Carril fue consolidada en los años difíciles que vivió nuestra cultura. Supieron desde entonces conectarse con el mundo y toda la Isla; lo mismo mantenían correspondencia con el maestro argentino Javier Villafaña que acogían a un artista de provincia interesado en conocer de los títeres. Nunca dejaron de tener en cuenta las raíces más auténticas de esta manifestación, desde el arribo de los volatineros y juglares que llegaban a la Isla en barco provenientes de allende los mares, hasta la presencia en las calles de los titiriteros populares. Bebieron de lo mejor del teatro dramático universal y nacional, fueron coherentes con su formación académica y en su incursión en varios medios culturales. Todas las experiencias adquiridas fueron traspasadas a «su mundo mágico de muñecos», como le llamó el profesor y crítico Rine Leal. El equipo dirigido por los Camejo y Carril no sólo contribuyó a la renovación de nuestro teatro de títeres, sino a la formación de la futura escuela nacional, de sus objetivos artísticos, pedagógicos y teóricos, edificados en la antesala de un tiempo que tanto ellos como otros destacados artistas soñaron luminoso.

¿Renovación o sueño? La pregunta nos pone frente a la herencia de artistas que asumieron la cultura como destino y se interesaron en propagar la luz que les da fuerza y soberanía a los pueblos para derrotar la ignorancia y la esclavitud. Renovación que incluye incontables aportes al patrimonio cultural de la nación. Sueño como camino directo a las raíces del espíritu del hombre, dueño para siempre de la policromía del mundo, de sus secretos y sus más caros anhelos.



NOTAS

- 1 Palabras de Raúl Roa para «Hechos y comentarios», en *Revista Cubana*, vol. XXIV, La Habana, enero-junio, 1949, pp. 462-464.
- 2 Magaly Muguercia: «El teatro cubano en vísperas de la Revolución», *Letras Cubanas*, 1988, p. 59.
- 3 Lilliana Pérez Recio: «Diálogo con Carucha Camejo», en *tablas* 2, 2003.
- 4 Rubén Darío Salazar: «Una conversación sin nada de particular. Entrevista a Vicente Revuelta», en anuario *Manita en el suelo*, n. 1, 1999.
- 5 *Misiones Culturales*. Mensuario, La Habana, año I, n. 1, diciembre, 1949, p. 17.

Sueños sobre la escena titiritera cubana

Entrevista a **Armando Morales**

FOTOS: ARCHIVO DE TEATRO DE LAS ESTACIONES



La lechuza ambiciosa

UN MUNDO INEQUÍVOCAMENTE ILUSORIO NOS devuelve la imagen de un niño mimado por la fantasía de su existencia. Parece que juega constantemente con monstruos de cuentos, que a minutos conversa con juguetes viejos, que no olvida las leyendas, que paso a paso dado sobre el charco caudaloso de la escena, transmite la energía de un Quijote que en cada puesta vuelve a combatir.

Me introduce así en las visiones de Armando Morales, dibujadas por el rostro de una historia que no ha escondido la magia tras puertas de clavellinas cuando los grandes se asoman. Paradójicamente el mayor de los niños regala luz a la sonrisa de todos los que esperamos su llegada, para descubrir entonces el poder del aguacero teatral, la maravilla de los secretos que entraña su más importante compañero: el títere.

Así me recibió y así lo sentí. Rehuyo la sorpresa y el efecto brillante, acudo a la prudencia, a la exigencia de los cánones establecidos para este tipo de situaciones, pero su universo matizado por la constante ocupación y por la entera sensibilidad convirtió el escenario del encuentro en un ambiente cómodo e

informal, donde persistió el espíritu pedagógico de un interlocutor que sabe brindar la hospitalidad de un viejo maestro y un exacerbado amor por lo que hace.

Preludio de un encuentro...

Marzo de 2005, 2 pm. El desmontaje de La Caperucita Roja de Armando Morales había sido anunciado como parte de las actividades de la Jornada Científica del ISA. El aula I de la Facultad de Artes Escénicas fue el lugar escogido. Asistí. El alcance del títere es el signo. El lobo se ha tragado a la Caperucita.

Jueves 15 de septiembre de 2005, 9 pm. El homenaje a los cuatrocientos años de la obra maestra de Miguel de Cervantes fue motivo para reunir a Quijotes de distintas latitudes. Se inaugura el XII Festival de Teatro de La Habana. En el despejado escenario de la tribuna antimperialista viste de blanco el manipulador de un Quijote mezclado que sabe de negro, sabe de hispano. Lo aplaudí.

Viernes 16 de septiembre de 2005, 3 pm. Títeres y actores en escena, comienzan las andanzas quijotescas de Armando Morales en la Sala del Teatro Nacional de Guiñol (TNG). He quedado atrapada.

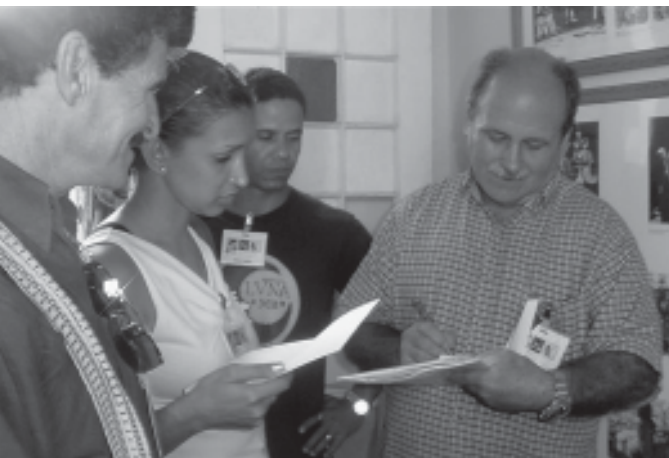
Martes 29 de octubre de 2005, 7 pm. Una conversación precedente constituye palabras de invitación a la nueva aventura de Armando. Los jóvenes de La Proa son guías de títeres en el proscenio. Me imbriqué, observé, y desde la platea formé parte del proceso de montaje de Los diablos en la maleta. El esperado encuentro ha quedado acordado.

Martes 22 de noviembre de 2005, camerino del TNG, 2 pm...

La magia del diálogo

Como artista Armando Morales nace en la plástica. ¿Qué razones le asistieron para aceptar la proposición de los hermanos Camejo de adentrarse en el mundo titiritero a inicios de los sesenta, si anteriormente no tuvo una relación profunda con el género?

Recuerdo que en los juegos infantiles el papel que yo mismo me asignaba era el del brujo de la tribu, los demás eran soldados, consejeros, yo no, ni siquiera el



Morales dedica uno de sus libros en Matanzas

rey me llamaba la atención. Mi encanto era hacer de hechicero, de mago; y de ahí a titiritero no hay más que un paso. Los juegos tradicionales también tienen un espacio en el recuerdo de mi infancia, jugaba a la pelota, al escondido, y caminaba por el campo en la finca de mis padres. Sin embargo, mi interés se concentraba precisamente en aquel juego de reproducción de ciertas aventuras que se transmitían en ese momento en la radio, que por aquellos años, en el campo, eran el teatro. Mi sensibilidad artística también pasa por la influencia del cine de la época y el desempeño de algunos actores que me fascinaron. Así descubrí que para la representación, ya bien sea en la radio, la televisión o el propio cine, era la magnitud del actor un elemento primordial, lo que reafirmé años más tarde con el acercamiento a la televisión.

Hacia el año 1961 obviamente yo tenía veintiún años, y es muy difícil que a un joven de tal edad se le haga una proposición que no acepte, porque este es un momento de descubrimientos, de buscar horizontes; mucho más cuando uno está signado por la naturaleza y por los dioses para entrar en contubernio con el arte.

Cuando los hermanos Camejo me hicieron la invitación para trabajar en el teatro de títeres, ya tenía estudios de actuación en la ADAD,¹ conocía a Carlos Pérez Peña y otros compañeros que fueron más tarde mis colegas de trabajo, entre ellos Modesto Centeno con el que entablé una relación de maestro-alumno en el plano docente y después fuimos colegas de creación, una relación que se extendió de la academia de teatro a la práctica artística, y a pesar de no tener una directa influencia del quehacer titiritero, mis andanzas dentro del mundo artístico entonces me hicieron simpatizar rápidamente con la propuesta.

¿Cuánto le aportó a Armando Morales, como director, diseñador y actor titiritero, haberse iniciado en este género junto a los hermanos Camejo, Pepe Carril, Modesto Centeno y otros grandes de este arte?

Creo que, en primer lugar, la imaginación. Un titiritero sin imaginación no es tal. Los titiriteros deben tener un poder de imaginación muy grande, superior a sí mismos, en una proporción que los supere para poder ser titiriteros; de hecho la escala humana no es convergente al títere, el títere se va por encima de esa escala. Los Camejo me proporcionaron una técnica, un horizonte, un magisterio, una ética, un universo, y lo que se hace con todo eso. Con la imaginación y con el descubrimiento de lo que ellos me aportaron estoy aquí. Creo que no los he podido superar, porque también han cambiado históricamente los procesos sociales de nuestro país, ya no estamos en los sesenta, en aquella Revolución triunfante y gloriosa para todos. Ahora estamos en un momento de síntesis, de economía, hasta podríamos hablar de globalización, en el sentido de qué es la cultura cubana, qué es el teatro cubano, cuáles son los aportes que podemos ofrecer desde una «isla aislada». Aislada no sólo por el bloqueo sino incluso por el mismo mar, por los mismos costos de un pasaje, un aislamiento tremendo, existencial. Tenemos que estar conectados con el mundo, conocer el trabajo del titiritero en Argentina, en Alemania, en China, en Estados Unidos, qué se hizo en la Unión Soviética, quiénes fueron Roberto Lagos y Javier Villafañe. El titiritero debe ser ilustrado. Un titiritero ilustrado tiene que estar conectado con el mundo. Yo me precio hoy de ser amigo de todos ellos, pero lo más importante es que desde hace mucho tiempo ya yo los conocía, había descubierto su obra, sus quehaceres, su estilo, me había preocupado por transgredir el aislamiento, y eso también me lo enseñaron los Camejo.

Tener como legado mi formación junto a estos grandes hombres del teatro de títeres sin duda es muy significativo, pero una faceta encantadora es que mis amigos actuales son ustedes los jóvenes. Uno necesita a los jóvenes para vivir. A los sesenta y cinco años de vida y a los más de cuarenta de profesión, yo me siento mucho más identificado, independientemente de la experiencia de los años vividos, con la frescura, con lo improvisado del desconocimiento,

con la aventura por descubrir un mundo, por asumirlo, por conquistarlo. Yo no resisto al «viejo vencido», yo no soy un señor vencido.

Entre 1963 y 1971 interpretó una amplia gama de personajes. ¿Qué significó un Serapio Trebejo en La Loma de Mambiala?

Habría que situar ese estreno en un momento de apertura al mundo marginal de la población mestiza cubana, de los negros. Es el tiempo de una apertura al Panteón Yoruba, es la conquista del negro en la escena, no como negro, sino como parte integrante de la sociedad cubana. Nosotros somos una sociedad «todo mezclado», como diría Guillén. Eso quiere decir que de pronto el hecho de que un blanquito, no ario, por supuesto, pero un blanquito, asuma el papel de un negro congo, con toda la picardía, la soledad y ciertas aristas que la propia Lidia Cabrera inyecta al cuento para que sea hermoso, constituía un giro. Ya no era el héroe europeo de los cuentos clásicos, no era el Don Juan Tenorio. Era un ser humano a través de una perspectiva muy particular de la sociedad cubana, la marginalidad, el hambre, pero también con todo eso la alegría de vivir, de existir y de buscar soluciones. Para mí hacer ese personaje, centralizar ese personaje con todo lo que lo rodeaba, en el teatro de títeres para adultos, era una conquista y era la apertura a que un actor blanco pudiera hacer perfectamente un congo negro, independientemente del títere.

Yo creo que con Serapio Trebejo se rompían muchos mitos como aquel de que un checo tenía que venir a dirigir *Romeo y Julieta*. ¿Y por qué no poner a Julieta como negra? ¿Dónde puede hacerse eso sino en Cuba? ¿Por qué en Cuba no puede haber una Julieta mestiza, negra, china, como un Romeo blanco o negro? Es decir, nuestra concepción sobre la sociedad de clases, con la Revolución, a pesar de una serie de aristas convencionales y aristocráticas, venidas ya en un campo de deterioro, giró, cambió radicalmente.

Por otro lado, significa ahora, a veinte o treinta años de ese estreno, que el títere sea el personaje. Yo no era negro, no era congo, no era marginal, no era un pobre diablo; pero podía hacer ese personaje, como pude hacer más tarde en *Los cuentos de abuela Tilé* una negra conga cuentera con un títere. Por tanto el títere es el personaje independientemente del animador, estas son cosas que uno va aprendiendo poco a poco a partir de las enseñanzas y de ese programa estético que todavía funciona como legado de los Camejo.

Durante los años del llamado «quinquenio gris» usted vuelve a la plástica con el apoyo de Carmelo González y Samuel Feijóo. ¿Qué significó para Armando Morales haber vivido esta etapa y qué quedó de ella?

Durante esos años llega una etapa de mucho trabajo, de volver a la plástica, de saber que todo hombre es útil si la tierra es útil. Queda la relación con Feijóo, que fue

hermosísima, fascinante. Esos años setenta significaron para mí el poder tener tiempo para pintar, cosa de la que no he podido disfrutar más. Descubrí también que independientemente de los errores de algunas administraciones el hombre supera toda la parte oscura de la historia. Todos los inconvenientes y las huellas que dejan están ahí, como en aquella leyenda hindú donde un padre le dice a su hijo:

PAPÁ. Por cada mala acción que hagas clava un clavo en esta tabla y por cada buena sácalo.

Más tarde, el niño llega y le dice:

NIÑO. Mira, papá, la tabla no tiene un clavo.

PAPÁ. Felicidades, hijo, pero quedan los huecos.

Es muy difícil que nosotros no observemos los huecos como experiencia, aunque yo no vivo con los huecos. Algo importante: no estoy amargado. Estoy muy feliz de existir incluso en estos momentos de crisis, estoy muy feliz de vivir este mundo.

¿Qué razones motivaron a Armando Morales a regresar al Guiñol después de esos años de separación, sin la presencia, incluso, de los hermanos Camejo?

Aquello fue un momento de arbitrariedad, yo tenía que volver a mi lugar. No iba a renovar, no había motivos para hacerlo. Si arbitrariamente me sacaron de aquí, una vez que la legalidad socialista volvió a tener sus niveles regresaron las cosas a la normalidad. Las ciudades se reconstruyen a partir de sus propios edificios, pueden venir terremotos, puede venir una crecida de río, un ciclón, pero los monumentos se restituyen. Y para mí la memoria de lo que fue el teatro de títeres no se puede restituir porque los Camejo ya no están, porque es la obra de los hombres; pero el teatro está abierto y los títeres están en el escenario. Todos los días se llena la sala independientemente de las calidades. Acerca de las calidades habría que reflexionar, no todos los públicos buscan calidades, algunos buscan simplemente entretenimiento, otros buscan pasar el tiempo en algún lugar. Para los niños hay que tener un espectro muy grande. Todo no puede ser el teatro de Flora Lauten, que es el que a mí me interesa. Creo que el hombre mientras más cosas tenga para observar y posesionarse de su entorno, es más rico.

¿A su juicio la ausencia de los Camejo significó un cambio en el mundo titiritero?

Fue ante todo una ausencia. Está claro que el teatro es efímero, que se hace ahí, en vivo, con el público frente al espectáculo. Quedan sus teorías, quedan sus prácticas, quedan las reseñas, queda lo que puedo yo contarte ahora, que además es muy vago, y queda el resultado de una práctica y un momento en el cual se realizó la acción teatral.

Pero es una ausencia que engrandece el mito y yo puedo asegurar que después de treinta años hay toda una renovación del teatro de títeres, no el que hicieron ellos, sino uno cercano a la actitud con que ellos lo hicieron, con el sentido de pertenencia que tienen los jóvenes como Rubén Darío Salazar en Matanzas y Maribel López en Guantánamo, que sí están haciendo teatro de títeres a partir de esas aperturas que los Camejo marcaron. Otros son grupos madres como el Guiñol de Santa Clara, Camagüey, Santiago de Cuba, que se mantienen con los presupuestos de los Camejo pero que obviamente no son de nueva creación, sino una especie de diálogo entre lo que han sido y lo que continúan siendo. No es lo que hacen Teatro de Las Estaciones o el grupo Papalote, donde cada cuatro o cinco años René Fernández, en una impronta de renovación, rompe con todo lo hecho y comienza de nuevo. Algunos tienen cierto conservadurismo que no creo conduzca a grandes caminos, porque para arañar la tierra y dejar la huella no se puede pasar por pasar, hay que romper para volver a construir.

¿Por qué defender el teatro de títeres como forma de expresión a pesar de la marginación sufrida por el género?

Para mí sería un oportunismo dejar el teatro y dedicarme a estudiar en Ciencias Médicas, es la moda o la necesidad, vamos hablar de necesidades, pero a mí me gusta defender las «supuestas causas perdidas». El títere ha sido toda la vida marginado y marginado por el propio hombre, porque obviamente el títere porta en sí el encanto, la magia, el hechizo de aquel momento de la acción ritual donde el ser humano, tanto el espectador como el actor, forma parte de una misma realidad. Ante el títere un hombre descubre la posibilidad de su fantasía. En la relación de dos hombres al actuar no hay fantasía, hay otras cosas, hay emoción, hay interacción; es otro arte. Nosotros no podemos comparar el teatro de títeres con el teatro de actores, aunque la palabra signifique teatro son dos cosas totalmente diferentes, son dos mundos.

El teatro de títeres está más cerca de la música porque este teatro se hace a partir de un instrumento, el teatro de títeres utiliza el títere y el texto como el intérprete de violín utiliza el violín y la partitura. El autor de una pieza de teatro de títeres es como el compositor de una sonata. El títere está más cercano a la música, a la propia experiencia de las artes visuales, relacionado a la escultura, al color, al espacio y a la forma, que al propio

Yo no niego el color, pero si nos fijamos en nuestra ciudad vemos que no tiene color. Entonces por qué no decirle al niño que las manchas, el moho, el polvo, la historia de nuestros edificios también son cultura

teatro de actores, lo único que necesita de la representación teatral: ese es el punto en que convergen. Ver el teatro de títeres como un teatro de seres humanos muy vinculado al teatro de actores es un equívoco, porque está más cercano a otras manifestaciones que al propio teatro.

La fusión de las culturas afrocubana e hispana perseguida por los Camejo en su trayectoria artística es un elemento que ha aportado mucho al arte titiritero cubano posterior. ¿Cuánto de él hay hoy en los espectáculos de Armando Morales?

Debe haber todo, pero debe ser inconsciente. Primero ellos descubrieron que la belleza no está sólo en un cuadro de Boticelli o de Rembrandt, sino que la belleza del títere está más cerca de un Picasso o de una talla africana o de un muñeco de estos que hacen los incas o los grecorromanos. Los Camejo me enseñaron que hay otra belleza, la belleza de la fuerza del hombre al crear, que puede existir un señor que se llame Pablo Picasso y otro que allá en la manigua coja un pedazo de palo y haga una talla con él. ¿Cuál de las dos es más necesaria, más útil? Las dos.

Obviamente el sinsonte cuando silba o canta no se basa en una composición musical y el guajiro cuando silba o canta sus tonadas, cuando relaciona el sonido de la naturaleza, el murmullo del río, el canto del gallo, ¿qué está haciendo, no está haciendo música? Eso es necesario para el hombre. El hombre se hace a sí mismo y se sitúa en un punto de creación donde no se necesitan los postulados académicos de una rigurosa enseñanza. El hombre por sí mismo es un creador. Esa síntesis cultural espontánea de la cotidianidad cubana, la apreciación de la



Abdala

simbiosis que la compone y su aplicación a la creación artística del arte titiritero, es el reflejo de la estética de los Camejo que persiste en las herramientas que tengo para el desarrollo de mi obra.

¿Qué le ha aportado o no al Guiñol el trabajo con diferentes directores teatrales posterior a los años setenta?

Desde el punto de vista de la estética se puede hablar del aporte de las necesarias contradicciones que impulsan el desarrollo, no sé si yo lo viva o si tenga fuerzas para esa lucha. Obviamente no es lo mismo un grupo regido por una cabeza, llámese Flora Lauten, Carlos Celdrán, René Fernández, Rubén Darío Salazar, Carlos Díaz, por mencionar nombres con una dirección, y que el grupo responde a sus postulados éticos y estéticos. Los Camejo eran uno solo, quizás eran el dragón de tres cabezas: Pepe y Carucha Camejo con Pepe Carril. De hecho no se estrenaba nada de uno sin que los otros dos lo aprobaran. Aquí los espectáculos están signados por los directores, unos privilegian al actor, otros al títere, otros la mezcla de actor y títere, unos son más conservadores, otros más especulativos en cuanto a la forma de expresar su trabajo. Pero lo que sí hay es una calidad, una calidad de trabajo.

Este no es un fenómeno privativo del Guiñol. Es cierto que este no es el Guiñol de los sesenta, porque por aquellos años el Guiñol era tres cabezas y a la vez una sola. Ahora también hay direcciones de distintas procedencias, que están haciendo su obra particular dentro de una institución que se llama Teatro Nacional de Guiñol.

Es muy importante en el teatro que cada quien tenga su voz, su color, su forma, su expresión, es cuestión de la necesidad también, de la existencia de esa voz, porque

no la puedes negar, porque habría que inventarla si no existiera y ahí es donde está la grandeza de un movimiento artístico, que pretenda amplitud y no igualdad, porque en esa diferencia está precisamente la riqueza. En el arte debe haber competencia, competencia en el sentido de la diferencia. En el arte, si somos realmente creadores, cada uno de nosotros tiene un espacio y un lugar. El problema es que tarde o temprano, independientemente de las tendencias y de los intereses particulares y mezquinos, que no tienen nada que ver con el arte, cada quien ocupa su lugar. Lo primordial es trabajar y tener obra, trabajar de día y de noche, y que el trabajo no se convierta en una obligación por un salario, que el trabajo sea placer.

Nosotros los titiriteros tenemos el privilegio de hacer lo que hemos deseado hacer, de no tener necesidad de vivir a partir de una taquilla, tenemos el privilegio de tener un repertorio que nosotros mismos hemos decidido tener.

¿Ha disminuido la importancia del títere en el TNG o, para usted, sucesos como los ocurridos en el año 1993² son sólo intermitentes caídas en el proceso evolutivo de cualquier género teatral?

No es lo mismo hacer un espectáculo de títeres que un espectáculo con títeres. Para hacer un espectáculo de títeres ante todo se necesita saber qué hacer con él, qué vas a decir con él, por qué lo utilizas. No se puede utilizar el títere como si estuvieras trabajando con el actor. El títere se utiliza porque el actor no resulta lo suficientemente expresivo, espectacular, teatral e incluso no puede hacer determinados sucesos como por ejemplo estirar el cuello en la obra de Lorca, y es justamente ahí donde el títere hace su labor. Pero de forma general no creo que el títere haya perdido importancia y no sólo por lo que el Guiñol hace, sino por lo que se hace fuera del Guiñol con mucha gente joven, donde se trabaja para que el títere posea un lugar decoroso en la escena cubana.

De raros y ambiguos ha calificado usted los espectáculos teatrales del TNG actual.³ ¿Cuál es el sentido de esta afirmación?

Quizás esa fue una calificación demasiado superficial, no es que sean raros, hay cierta ambigüedad, esa ambigüedad donde no se precisa la utilización del títere o del actor. Hay como una especie de equilibrio, de ordenamiento en el cual se muestra el concepto de la espectacularidad con actores y títeres. Si a ti te interesa el actor, o el teatro de actores como director, ¿por qué haces que un equipo calificado como titiritero renuncie, margine o subordine su especialidad en una tarea que es accesible a todos? ¿Por qué un actor titiritero, que es un actor especializado, tiene que negar la especialización? ¿Es que hay tantos titiriteros? ¿Es que se forman tan fácil? Entonces estar trabajando en el TNG y omitir o negar la posibilidad del personal calificado que se tiene, es quizás algo raro.

¿Cree Armando Morales que el TNG continúa siendo un centro docente como lo fue en sus inicios, o se ha limitado a la simple producción de espectáculos?

Ambas cosas. A los espectáculos que se hacen aquí viene todo el gremio. Por ejemplo: *La Caperucita Roja* o *El Quijote anda* son espectáculos difíciles, son espectáculos que no crean escuelas. Ya la gente sabe que no se puede imitar, el teatro no es imitación, es creación. Hay espectáculos que no pueden imitarse sino que simplemente sirven de referencia nutricia para realizar nuestro trabajo, para ver soluciones escénicas, sirven como instrumentos de investigación y con eso cada cual puede elaborar su imagen, su creación, pero no su imitación.

En el plano personal, como yo soy el director general en estos momentos, por decreto histórico, yo sí me he propuesto enseñar, contra viento y marea, y el que se oponga a eso se verá apartado.

El teatro de títeres para adultos tiene antecedentes casi míticos en los años sesenta, con montajes como La Celestina, Don Juan Tenorio y La Loca de Chailot, como bien apuntara usted en su libro ¿En la luz o en la sombra? El títere. Pasadas ya tres décadas, ¿cree que existen expectativas por parte de un público adulto hacia el teatro de títeres?

Existen no sólo expectativas sino ansias, necesidades. Ejemplo de ello fue el último estreno de Teatro de Las Estaciones con *La Virgencita de Bronce*. Se refleja cada vez que hago *La República del Caballo Muerto*. Está dado por las especulaciones de cuándo Lázaro Hernández y yo volveremos a hacer *Chicherekú* de Pepe Carril. Está dado incluso cuando vamos a retomar *Abdala* de José Martí. Es este un teatro de títeres que en cierta medida está dirigido al adulto, este público goza el teatro de títeres. Aquí, para ver *La Caperucita Roja*, vienen más adultos que niños, porque a la función asisten el papá, la mamá y la abuela del niño, por lo que es un teatro que los adultos vienen a disfrutar.

Yo he montado otros espectáculos en el Guiñol de Guantánamo, como *El retablillo de Don Cristóbal* de Lorca, o *Los bailes del deseo*, espectáculo que presenté en Caimanera a más de seiscientos cadetes y oficiales y fue algo grandioso. Hablar de expectativas o de seguimiento de un público adulto a cualquier género teatral pasa por el tamiz de la existencia de todo un aparato publicitario, divulgativo. De manera que cuando se presentan espectáculos como estos en el Teatro La Caridad o en el Sauto o en el Guiñol posean una amplia cobertura como otros géneros y espectáculos artísticos. No tiene sentido traer de Guantánamo a un miembro del Guiñol y sin publicidad hacer una función para diez personas. También sería interesante que, paralelo a esos importantes festivales y eventos de gran cobertura, existiese un ordenamiento de las puestas titiriteras presentes en cartelera, una valoración, para que el público esté informado y pueda decidir si asiste o no.

Colores ocres e imágenes sobrias son la señal de los títeres de Armando en las tablas. ¿Por qué el trabajo con este tipo de elementos estéticos en el teatro para niños? ¿Cree usted que la función educativa del arte titiritero se logra con la imagen visual o con la acción del títere?

Para el niño todos los medios en los cuales él pueda crecerse son válidos. Después de muchos años yo estoy en una etapa en la cual el títere como instrumento artístico no pude negar los materiales con los que está construido. De ahí el rescate de ese material que porta cultura, que porta cualidades, que porta historia. El barro, la madera, el papel, el textil, fibras vegetales, fibras sintéticas: todo aporta cultura. Es muy difícil hacer una obra de la cultura afrocaribañola donde se utilicen materiales sofisticados de tejidos sintéticos. En el teatro de títeres, si se utiliza el lamé, es para hacer referencia, quizás, a personajes como el emperador chino o el japonés, y el terciopelo para algún rey. ¿Pero cómo es posible utilizar telas hermosas de colores brillantes y fuertes para un negro esclavo? Históricamente el niño lee en sus libros de texto que los esclavos se vestían con una tela burda, casi con colores de tierra.

Yo no niego el color, pero si nos fijamos en nuestra ciudad vemos que no tiene color. Entonces por qué no decirle al niño que las manchas, el moho, el polvo, la historia de nuestros edificios también son cultura, por qué no gozar de la textura de un árbol cuando le pasamos



Chímpete châmpata

la mano, por qué todo tiene que ser maravillosamente plástico, homogéneo, perfecto, como si fuera una máquina.

El hombre tiene que estar en contacto con la naturaleza. Cuando caminaba por Feijóo por La Habana él me decía: vamos a caminar por el césped, no soporto caminar por el asfalto o por el cemento, vamos a atravesar el parque para sentir la textura de la tierra y de la hierba. Bueno, Feijóo murió, pero yo estoy vivo y a mí me encanta caminar por la hierba, aunque me pongan una multa.

La puesta en escena de El Quijote anda continúa la tradición nacional de mezclar títeres y actores sobre el escenario, sin renunciar a la estética propia del director de poner todo al servicio del títere. ¿Cree usted que haya sido este uno de los factores más seductores de la puesta?

Creo que hubo una coyuntura no pensada que fue el cuatrocientos aniversario de la escritura por Cervantes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. La propia estructura de la obra me llevó a enfatizar las peripecias de la puesta en escena para que el actor esté constantemente en movimiento, en contraste, buscando su diapasón, su amplitud de expresión. En algunas escenas yo hago el Quijote, en otras ya no soy el Quijote sino el Sancho, pero en algunas voy a hacer títeres y en otros voy a moverlos y así estoy moviendo al espectador. A mí me interesa que el espectador no esté tranquilo, sentado cómodo sin meterse en la trama, sino que viva todo lo que conlleva el estar disfrutando de la teatralidad. Ese es

el juego de la representación y por qué vamos a negarlo si a mí me gusta hacer en un momento el Sancho pero en otra escena me gusta hacer el Quijote y en otra hacer la Dulcinea del Toboso. ¿Y por qué Armando Morales, de sesenta y cinco años, grande, fuerte y corpulento, no va a hacer aquella figura en el teatro, idealizada por el Quijote como la Dulcinea, si para eso está el teatro? Buscar entonces la muchachita tal cual la describe Cervantes sería muy ingenuo, habría que hacer otra cosa.

Otro elemento son los lazos de admiración que me unen a un hombre como Freddy Artiles, de quien me he decidido a montar esta obra, *El Quijote anda*, porque me gusta cómo construyó ese personaje, cómo está enfrentado, y me gusta lo que dice el personaje, pero no me siento obligado a montar otra obra a no ser que me guste de nuevo.

Muchas veces se le ha visto hacer unipersonales a Armando Morales con títeres. ¿Qué importancia le concede a este tipo de manifestación dentro del género?

Para referirme a este tipo de trabajo debo acotar que en los unipersonales lograr atrapar al espectador es muy importante, porque he visto colegas que van al teatro o hacen el teatro de la calle tal cual están vestidos. Salen de su casa, cogen la mochila y con sus mismos zapatos se adentran en tal aventura. No quiero decir que en la estética de determinado espectáculo, donde el deísmo, es decir la verdad, esté allí enfrentada en un ordenamiento de su poética o de su dramaturgia espectacular. Pero es que el espectador necesita esa figura que va a animar, presentar y descubrir otro mundo con los títeres y que debe ser también una figura que lo distinga del contexto, que lo saque. Ver una carpa, un sombrero, una actitud diferenciada del transeúnte, porque para eso se oficia, es necesaria una cierta dosis de aparataje teatral.

Los saltimbanquis, los titiriteros del Medioevo, no tenían que luchar con los Ladas o los carros que en estos momentos tenemos en nuestras plazas, pero tenían que luchar con el que estaba anunciando el queso, el que estaba anunciando el pan, la carne, los huevos, el maíz, el trigo, con todos los ruidos de animales que estaban en el mercado. Porque los titiriteros, esos titiriteros solistas, no podían trabajar en un teatro, menos en un lugar sagrado como una iglesia, ni en los castillos del señor feudal. Tenían que trabajar de plaza en plaza el día del mercado. De ahí la trashumancia del titiritero europeo a quien se le ve con el tamboril, la flauta o toda una algarabía de color, de ruido, para llamar la atención por encima de todo lo que le rodeaba.

Para mí el teatro es también la calle, el teatro solista, donde puedo insertarme al ruido de la calle, a la luz del día, al transeúnte, a todo lo que sucede en una plaza y a pesar de ello concentrar la atención y de pronto ver que según va transcurriendo la obra, van quedándose más personas o niños, y se forman anillos y anillos circulares alrededor mío: creo que ese es el mejor logro que puede

Lo que me exijo en cada puesta
en escena es tratar de ser nuevo,
de no repetir, de no arrastrar
conocimientos, ni modelos,
ni fórmulas

tener un teatrista. No que pasen, miren y sigan, sino que se queden, que se queden atados a ver la obra. Eso me ha pasado con la representación de *Chímpete chímpata* desde Bayamo hasta la Isla de la Juventud, en todas partes.

¿A qué le atribuye que la crítica y la intelectualidad cubana no hayan mirado profundamente el género titiritero hasta ya adentrada la década de los noventa?

Sólo con la llegada del triunfo de la Revolución se crean ciertas instituciones formativas-académicas como el ISA, donde todavía hoy es ausente el cuerpo conceptual, teórico y formativo del universo titiritero. Es muy difícil criticar a partir de conocimientos vagos, porque se puede caer en el peligro de hacer un juicio pensando en un actor y no es un actor lo que se está viendo. En la formación de un crítico no están las herramientas teóricas para analizar juiciosamente un suceso de esta naturaleza.

En principio creo que ha sido el respeto de esos críticos jóvenes por adentrarse muy cautelosamente en este universo. Eso no quiere decir que antes Rine Leal, José Manuel Valdés Rodríguez, Natividad González, Carlos Espinosa y otros incursionaran. No se dejaba pasar ningún estreno de la época de los Camejo con una mirada profunda y crítica. No puedo negar que el trabajo, la conversación, el juego y el diálogo que he sostenido con todos estos muchachos jóvenes y por supuesto las propias puestas en escena, los talleres de Matanzas, el hecho de que los festivales nacionales tanto el de Camagüey como el de La Habana tengan presente también este teatro, hace que, se quiera o no, sean observados. Y al ser observados, poco a poco la naturaleza específica de esta escena es ya un hecho valorado con cierta asiduidad.

¿Qué opinión le merece a Armando Morales la actual formación referente al teatro de títeres que se recibe en los centros de la enseñanza artística de nuestro país?

Existe en el ISA una asignatura valiosísima,⁴ pero es histórica, de conocimiento de datos, no hay conocimientos prácticos. Es que el teatro de títeres necesita de práctica

y eso se hace hoy solamente en los propios grupos. De hecho los grupos se han convertido en centros docentes porque todos en buena medida se han formado en la práctica, en las puestas en escena de sus propios repertorios, por ejemplo Los Cuenteros, el Guiñol Nacional, el de Santa Clara o el de Guantánamo, en los cuales hay gente nueva valiosísima que se están formando allí mismo, en el hacer, con el títere en la mano.

¿Le interesa a Armando Morales trabajar con niños el teatro de títeres o sólo formó parte de pequeñas exploraciones dentro de su labor artística?

Lo he hecho y me parece una maravilla. Lo hice con Antonia Eiriz, en un trabajo de *papier maché* en el barrio de Juanelo, todavía queda por ahí un documental hermosísimo que se titula *Arte de pueblo* en el que trabajé con niños. Recuerdo que monté con ellos *El espantajo y los pájaros* de Dora Alonso y el protagónico lo hizo un niño de diez u once años, y ese niño movía aquel espantapájaros con gran calidad histriónica. Yo trabajaba a plenitud cada vez que ellos se exhibían con mayor riqueza expresiva. Trabajar con niños, la verdad, es una delicia.

Escribir sobre el teatro de títeres es una forma de defenderlo. Desde hace algunos años se ha visto un despertar de las publicaciones sobre esta materia. ¿Qué importancia le concede Armando Morales a la posibilidad propia y al interés de los teóricos del teatro de publicar sobre este género poco descubierto en nuestro país?

Es fijar el pensamiento práctico, es la necesidad de la otra cara de la moneda y es el reflejo de lo sucedido en los escenarios. Nosotros carecemos de un cuerpo teórico que formule los conceptos en los cuales está basada esta expresión. En español hay poco de literatura dramática para el teatro de títeres porque es uno de los géneros menos editados. Se editan más cuentos, novelas, ensayos, que el propio teatro. La literatura dramática obviamente tiene un mercado, pero se edita poco de esta literatura. Imaginemos

entonces qué se puede esperar de la literatura de cuerpo teórico.

Una de las maneras de fijar la práctica del teatro de títeres es escribir en la medida que sea posible. Es como dialogar con ustedes, y creo que es mucho más efectivo dialogar que escribir, porque en esta práctica, a veces, con la adjetivación y la utilización de recursos ya sean lingüísticos o literarios, se pierden muchas ideas importantes y se deja de ser un tanto espontáneo.

¿Qué exigencias se pone Armando Morales como titiritero a partir de las experiencias vividas?

Ser diferente en cada puesta, que la gente no espere lo que va a ver. Que en mis obras haya de todo, silencios, contrastes, equilibrio, sosiego. Yo trato de que cada estreno sea nuevo, por ejemplo después de *El Quijote anda* el próximo estreno fue *Pelusín y la esperanza*, que no se parece en nada a lo hecho en otras ocasiones, no se parece incluso en nada a lo que estoy haciendo con el grupo La Proa en *Los diablos en la maleta*, de igual forma es diferente lo que estoy montando en *Historia de burros*. He montado las obras porque me han interesado los textos y lo que con esos textos puedo decir. Para mí el teatro es un punto donde tengo algo que decir y no es a través de un telegrama, sino a través del arte teatral. Si una obra, con mis recursos valorativos, no me dice nada, yo no puedo montarla. Yo exijo que la obra me diga algo, me cuente algo de importancia para el receptor, para el público, para el niño. Después hay que encontrar la forma. Forma y contenido están relacionados. Aunque a mí me interesa que el contenido sea abierto, sencillo, y que la forma pueda tener más riqueza.

En fin, lo que me exijo en cada puesta en escena es tratar de ser nuevo, de no repetir, de no arrastrar conocimientos, ni modelos, ni fórmulas.

¿Cómo prefiere verse Armando Morales hoy, como el maestro de generaciones titiriteras o como el actor titiritero?

Me gustaría que me vieran como el compañero de Rubén, como el socio de Felipe y Lázaro, como el amigo de los muchachos jóvenes, esos muchachos que no llegan a treinta años. Quisiera estar con ellos y aventurarme con ellos. Muchos titiriteros me dicen: yo quisiera que mis padres fueran como tú, que se vistan como tú, que caminen como tú, que no se sientan nunca cansados, que siempre tengan algo que hacer. En eso puedo ser como la protagonista de «Francisca y la muerte».

A veces quisiera descansar, pero no puedo, porque el descanso es también trabajo, es como una especie de entrenamiento en el cual un ejercicio lleva a otro y otro. Es que el descanso es también gozar de un espectáculo. El teatro es para ver y nosotros hemos olvidado en gran

medida que las artes escénicas y el arte del títere son artes del movimiento, de la figura en movimiento, no sólo de la palabra. Y si no vemos la escena, nos la perdimos, porque no solamente es lo que se oye, es lo que se ve. Me quisiera ver así, como el amigo.

¿Cuál es el sueño inacabado de Armando Morales?

El sueño inacabado de Armando Morales es que nunca se acaben los sueños. Generar otros y otros sueños. Claro, soñar con los ojos abiertos. Tengo un montón de sueños. Me gustaría cada día tener tareas y tareas. El día de hoy ha sido felicísimo, ha sido un sueño hablar contigo, ver cuánto puede servir este diálogo para ti y para quienes lean esta entrevista. También creo que es una manera de formar, de interesar o de fascinar a la gente por este mundo y que cuando vayan a ver una obra en Santa Clara, Matanzas o Camagüey tengan un instrumento valorativo diferenciado del que tenían hasta ahora. Eso es rico, porque hace poco te invité a un ensayo y no sabes lo valiosa que es una mirada fresca, no comprometida, porque el compromiso inhibe.

Sueño con tener siempre una mirada libre y espontánea. ¿Por qué vamos a temerle a lo espontáneo, por qué todo tiene que ser meticulosamente medido? En el teatro hay que darle apertura a la improvisación, a lo no pensado, a lo no pautado. Hay que darle riendas sueltas a ese milagro de la improvisación y después, conjugando experiencia e impronta juvenil, tener la sabiduría de aprovecharla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Espinosa, Norge: «Los privilegios de un titiritero», en *Entretelones*, La Habana, septiembre, 2005.
Gacio, Roberto: «Una caja de sueños», en *tablas 3*, 2004.
González Melo, Abel: «El Quijote que camina», en *Perro huevero*, La Habana, septiembre, 2005.
Morales, Armando: «Las estaciones de los juguetes», en *tablas 3*, 2004, y *¿En la luz o en la sombra? El títere*, Ediciones Unión, 2002.
Panel sobre el Teatro Nacional de Guíñol, en *tablas 2*, 2004.
Revista *Jugar y cultivar*, Ediciones Plaza Vieja, La Habana, 2004.
Salazar, Rubén Darío: «El aliento mayor», en *tablas 3*, 2004.
Valiño, Omar: «Tú locura es tu razón», en *tablas 3*, 2005.

NOTAS

- 1 Academia de Artes Dramáticas de La Habana, fundada en 1944. Primera de su tipo en América y a la que se unieron profesores, artistas y críticos como Luis Amado Blanco y Alejo Carpentier, para ordenar mediante disciplinas la formación de jóvenes con vocación teatral.
- 2 Me refiero al Festival de Teatro del año 1993. El Guíñol Nacional presenta dos espectáculos donde el títere no interviene: *La gata que iba sola* y *Fábula del insomnio*. Hay una marginación y negación del títere como hecho artístico.
- 3 Consultar *tablas 2*, 2004, panel citado en las referencias.
- 4 Se refiere a la asignatura Fundamentos del Teatro para Niños y de Títeres, incorporada al plan de estudios de la Facultad de Artes Escénicas del ISA desde 1998.

Amado del Pino

Las fronteras del inconforme

ÍBAMOS A LA SALA HUBERT DE BLANCK CASI TODAS LAS noches. Vicente Revuelta presentaba *Galileo Galilei*, de Brecht, y los aspirantes a críticos de teatro disfrutábamos cada escena con similar deleite al que se gastaba el protagonista comiendo un pedazo de pollo hacia el final de la puesta.

La piel de Galileo la compartían –en aquel ya lejano 1976– el propio Vicente y José Antonio Rodríguez. Pocas veces el «doblaje», esa práctica para mi gusto enriquecedora, ha tenido tanto sentido. Revuelta, inmerso en su sobriedad *distante*, pero sin llegar a la frialdad que para muchos fue sinónimo de lo brechtiano. José Antonio más íntimo, con una cadena de acciones cercana a Stanislavski, detallado en la gestualidad. Aquella puesta resultó ejemplar, además, por el sugerente énfasis en las escenas que desarrollan los encuentros decisivos entre el científico y quienes lo provocan, estimulan o acechan.

Si *Galileo Galilei* fue para mi generación una ventana abierta al rigor y a la eficacia escénica. *El precio* significó una prueba de hasta dónde podía llegar un estilo. Hace poco revisaba la autobiografía de Arthur Miller y ninguna de sus anécdotas sobre esta obra, que le era tan entrañable, pudo sustituirme aquellos aplausos vehementes al filo de los ochenta. Modélica resulta en el montaje de Revuelta la vinculación entre el discurso de los objetos y el movimiento. Aquí –como tal vez en ninguna otra de sus puestas– confía en la palabra y robustece el argumento, pero nunca se pierde el sentido de la espectacularidad.

Una de las lecciones de la maestría de Vicente habrá que buscarla en la capacidad para imponer el sello de su genio en distintos tonos y con varios matices. El fundador del grotowskiano grupo Los Doce, el «invasor» del escenario con *Las tres hermanas*, en *El precio* derrocha un realismo estilizado, da paso a un teatro de autor, sutil y virtuoso. Aunque su perenne inconformidad y su vocación experimental pueden aparentar lo contrario, Vicente es fiel a la idea del gran director ruso Tovstonogov en cuanto a que cada espectáculo debe encontrar su clave, y que tan artificioso puede ser el telón de boca como convencional su festinada ausencia.

En este *precio* lo más caro son las actuaciones. Otra vez Revuelta y José Antonio, pero ahora también Omar Valdés y María Eugenia García. Se podría escribir un breve ensayo de la caracterización del viejo Salomón y de la fuerza de la escena final. Pocas veces he visto que la iluminación y la voz del intérprete, las emociones y la gestualidad, hayan marchado tan a la par. El mismo Vicente, que alcanza el colmo de la flexibilidad en muchos espectáculos (recordar el Bufón de *La duodécima noche*), aquí se reconcentra y trabaja los valores de la quietud.

En el ya imprescindible libro *Vicente Revuelta: monólogo*, de Omar Valiño y Maité Hernández-Lorenzo, el creador mira un poco por encima del hombro montajes y desempeños que fueron bendecidos por la crítica, pero que el auténtico inconforme ve como repetición de logros. Estas notas discrepan noblemente del teatrista y estoy pensando, por ejemplo, en la dinámica de *La duodécima...* y el encanto del mencionado Bufón. En esa paradoja late la raíz de la grandeza de Vicente, su perenne bojeo en sensibilidades y estilos. El artista ha transitado con rapidez de una conquista a otra sin legitimar o sacar suficiente partido a realizaciones, tal vez no tan nuevas, pero sí valiosas. Al mundo de la comedia shakespeareana regresaría en los noventa con *Medida por medida*, una puesta en escena donde el atardecer funcionaba como un personaje. En el patio de La Casona de la Calle Línea el espacio abierto y las gradas evadieron la retórica para instaurar un singular juego escénico.

FOTOS: ARCHIVO TABLAS



Vicente Revuelta

Recuerdo una encuesta en la revista *tablas* en los ochenta, donde se buscaban los espectáculos más relevantes del teatro cubano, y nos recorrió la certeza, al percatarnos de que una decena procedían del manantial de Vicente. Si tuviese que escoger dos títulos —de los setenta hacia acá— me quedaría con la eficacia de *El precio* y me gustaría soñar con que está ahora mismo en cartelera y dedicarle mi columna semanal a *En el parque*.

Guelman, el dramaturgo ruso, pasó por La Habana en el 85 y terminó de ponerse de moda en nuestro repertorio. Sus títulos, vinculados a la producción, solían ver al hombre más de cara a lo social que en las coordenadas de la angustia privada. *El premio* —vista aquí primero como película, luego llevada a las tablas por Teatro Político Bertolt Brecht— significaba un pasaporte de autenticidad en cuanto a la mirada crítica dentro de las reglas de juego del Socialismo ¿real?

Vicente escoge, y no por casualidad, un texto donde lo público pesa menos que la soledad y el desencuentro. Lo que pudo asumirse como una comedia cotidiana es respetado como contrapunteo entre lo real y lo aparente. *En el parque* puede simbolizar un momento de plenitud en el manejo de los recursos de dirección. Escenografía luminosa y escueta, realismo estilizado, una banda sonora que aparentaba ser música incidental, pero que iba infiltrando en el alma esa atmósfera de mágica intimidad que tanto echo de menos en nuestro teatro de estos días.

A diferencia de otras puestas a partir de Guelman, Vicente no pretendió «sovietizar» los personajes ni las circunstancias. Tampoco coqueteó con el pertinaz cubano. Adolfo Llauradó y Alina Rodríguez sobre el escenario impactaban por la sutileza y el fragor de sus pasiones, por la agridulce dinámica que los rodeaba, hasta el punto de que el espectador no tomaba demasiado en cuenta las clásicas medidas de época o lugar. Claro, en un segundo nivel de lectura, un conflicto entre ávidas divorciaditas y hombres sin centro tenía y tiene que ver con las resonancias espirituales del cubano contemporáneo.

No trabajó como actor Vicente aquí, pero *En el parque*, con su virtuosa dirección, hace pensar sin falta en el Revuelta intérprete. En la soberbia caracterización de Llauradó estaban el carisma y la fuerza que lo convirtieron en uno de nuestros

más grandes actores, pero también la ligereza, la fluidez, el demonio tan de Vicente. Comentaba en una húmeda tarde con Adolfo sobre esta interrelación y el delirante santiaguero me confesó que quiso hacer el personaje «descoyuntao», casi sin huesos, como en una zona de la técnica de Vicente. Vale la pena reflexionar sobre el nivel de exquisitez que significa esa capacidad de «dibujar» un estilo sobre otro sin agredir el argumento ni la individualidad artística.

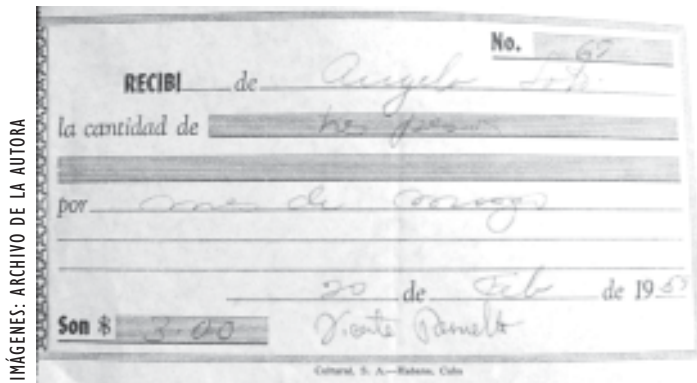
En el parque representó también el primer paso hacia la consagración de Alina Rodríguez, una de nuestras más orgánicas actrices. Si en Adolfo la dirección de actores desató el profesionalismo y la *cultura* de las emociones del intérprete, en Alina *plantó* una caracterización que venía de adentro hacia afuera, como un torrente que se finge arroyuelo.

La relación con Vicente ha consolidado o iluminado la trayectoria de algunos de nuestros principales teatristas. En una entrega de *tablas*, Flora Lauten recordaba el magisterio de Revuelta que se entronca con la aventura de Los Doce y culmina con *La noche de los asesinos*. Con personalidades artísticas ya formadas por caminos diversos —pienso en José Antonio, Omar Valdés o el propio Adolfo—, la impronta del director amplifica, deja un sello. Si uno revisa, por ejemplo, la trayectoria del entrañable Omar, la huella esencial está en el estilo de Roberto Blanco (otro de los imprescindibles), pero no habría sido tan completo como actor sin el desenfado que supo bordar en *La duodécima noche*.

Este viaje por la memoria está teñido, descaradamente, de nostalgia, pero aporta argumentos para reflexiones sobre el presente. Va quedando claro que el más experimental e inquieto de nuestros creadores escénicos, el que más ha bebido en fuentes disímiles, ha conocido también (y tan bien) de la serenidad del fruto cosechado. Como hay un Lorca natural, casi folclórico pero radiante en *Bodas de sangre*, y el otro Lorca, irreverente, de *El público*, puede hablarse de un Vicente totalmente anticonvencional, que echa abajo y reconstruye su Galileo. Pero no debe olvidarse que hay otro Revuelta, discernible y a la vez inseparable del trasgresor, un maestro pleno y hondo, un hombre de teatro que ninguna circunstancia, ni siquiera sus propias preferencias o discrepancias, podrá arrebatarse de la más selecta antología de la escena nacional.



Ángela Soto Cobián



Mis recuerdos como fundadora de Teatro Estudio

EXISTE UN CONOCIDO PENSAMIENTO QUE reza: recordar es volver a vivir. Así pues le agradeceré a *tablas* el permitirme recordar, echar a volar la memoria y volverme a ver joven, muy joven, casi en plena adolescencia, en aquellos ya históricos tiempos en que fui de los fundadores del querido grupo Teatro Estudio.

Antes de Teatro Estudio yo estudiaba en la Academia Municipal de Artes Dramáticas, allá en una vieja casona que aún existe en 23 y 4, Vedado. No niego mi emoción cada vez que paso por su frente, rumbo al ICAIC cercano, y miro con nostalgia y ternura hacia esa terraza, hacia ese segundo piso del viejo edificio donde funcionaba, bajo la dirección de Mario Rodríguez Alemán en la década de los cincuenta.

Luego de 23 y 4, la Academia Municipal de Artes Dramáticas concluyó sus labores, después del triunfo de la Revolución, en un edificio –hoy secundaria básica– que se encuentra en L entre 11 y 13, Vedado, y mi título de «actriz profesional» del 11 de octubre de 1960 lo firma su último director, Amaury Pérez, ya fallecido.

Vuelan pues los recuerdos bonitos hacia aquel Teatro Estudio situado en una azotea del edificio de la calle 15, en El Vedado. ¡Cuántas emociones! No memorizo ahora quién o por qué conocí de su existencia, lo cierto es que me veo muy joven aún subiendo las escaleras para llegar al apartamento donde Raquel Revuelta y su hermano Vicente impartían clases de gente aún desconocida, «extraña»: Stanislavski, Elia Kazan, etc.

Aún conservo como preciados tesoros los recibos firmados por Vicente: iqué baratas las clases, sólo tres pesos! ¡Cuántos conocimientos por tan módicos precios, cuántos ejercicios nos ponían a hacer, montajes de escenas,

memorizaciones! Al pasar de los años pude conocer y estremecerme de emoción al saber la verdad: los hermanos Revuelta, revolucionarios ya, de ideas socialistas avanzadas para la época, podían haber sido asaltados allí por la policía batistiana, porque –se decía– estaban en tareas de clandestinidad. Recuerdo aquella conversación con la propia Raquel, al triunfo de la Revolución, en que se reía de que pudieron haber sido «artistas mártires».

La otra casa

Del apartamento de la calle 15 en El Vedado nos fuimos para el segundo piso de la vieja casona, que aún existe, en la calle Neptuno, precisamente frente al antiguo cine de igual nombre. Allí se montaron los distintos escenarios en varios cuartos; entre sus paredes nació algo ya histórico, pues se hablaba en los últimos tiempos de la dictadura de Fulgencio Batista, de crear un futuro Instituto de Cine cuando triunfara la Revolución que llegaba impetuosa desde la Sierra Maestra. ¡Quién nos iba a decir que en marzo de 1959 surgiría el ICAIC! Por eso al crearse la institución nos pidieron fotos, datos, elementos para comenzar la nueva vida cinematográfica... De ahí mi orgullo de haber sido fundadora también del ICAIC.

De aquel inolvidable tiempo en la calle Neptuno me quedan nombres y rostros tan admirados y queridos como Pastor Vega, Julio García Espinosa, Flora Lauten, Silvano Rey, Luis Brunet, Carmelo de Paula, David Camps, y tantos y tantas, muchos que aún nos saludamos, como el propio Luis Brunet, en la UNEAC, y los lindos recuerdos, las muchas anécdotas brotan hermosas en nuestras conversaciones.

Estoy buscando en mi cuarto-estudio, ese que me emociona al entrar, el mismo que contiene mucho de mi ya larga vida como actriz primero y luego como «vieja» periodista, unas fotos y un programa que nos quedaron de aquel primer montaje de Teatro Estudio: *El alma buena de Se Chuan*. Con él dábamos a conocer a Bertolt Brecht... Y fue en el teatro del Palacio de Bellas Artes, en los primeros años de la Revolución, no preciso ahora, claro está, el mes, pero sí que yo hacía de la sobrina de la protagonista y era la «esposa» de David Camps... También actuaba Sergio Corrieri, tan joven como nosotros, y siempre tan gran actor como luego siguió demostrando.

Mi mamá Zoraida, ya fallecida, me acompañaba por las noches a las actuaciones en Bellas Artes. En una escena Raquel, o no recuerdo quién, me tenía que dar una bofetada... Y cómo se ponía mi inolvidable mamá de brava porque, como me decía luego: Oye, te la da de verdad, debe dolerte mucho todas las noches, ¿eh?

También acuden a mi memoria los ensayos junto a Vicente Revuelta, las orientaciones que él nos daba, los ejercicios que nos ponía. Siempre se situaba en la parte de atrás del teatrillo de Bellas Artes a «chequear» no sólo los ensayos sino también las actuaciones para luego señalar defectos.

Buscando en mi hogar los vestigios que aún me quedan como supremos tesoros del mágico tiempo de Teatro Estudio, encontré un viejo neceser de aquellos en que una llevaba el maquillaje y quizás alguna prenda para la actuación... y la emoción, intensa, plena, me inundó nuevamente: en él quedó la estructura que tenía Teatro Estudio (lástima que no aparece el año). Me fijo y puedo leer:

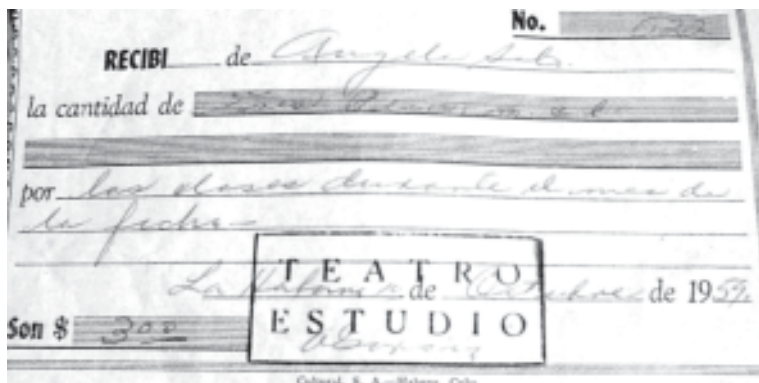
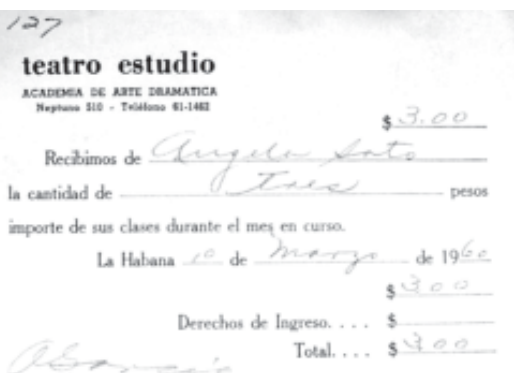
- Comité de obras: Vicente Revuelta
- Comité de montaje: Sergio Corrieri
- Comité de propaganda: Mirta Muñiz
- Comité de organización: Luis Otaño
- Comisión de búsqueda de obras: Julia Astoviza
- Comisión de localización de plazas: Juanito Vilar
- Comisiones a salas, emisoras, etc.: Raquel Revuelta
- Comisión de personal: Ernestina Linares

- Comisión de facturas de obras: Roberto Blanco
- Comisión de soluciones económicas: Gilda Hernández
- Comisión de trabajos a los alumnos: Luis Brunet
- Comisión de funcionamiento del local: David Camps
- Comisión de orientación de autores: Helmo Hernández
- Comisión a medios publicitarios: Clara Ronay
- Comisión de economía interna: José Táin
- Comisión de itinerarios: Jorge Fraga
- Comité de suministros económicos: Bernabé Pérez
- Administrador general: Benigno Regueira

Les confieso mi intensa conmoción al leer este viejo papel en el neceser... Unos fallecidos ya, algunos partieron hacia otros países... Los demás aún permanecemos fieles al amor al teatro, a la patria, a nuestra historia, y sobre todo al hermoso recuerdo que nos queda de aquellos iniciales tiempos de Teatro Estudio. El mismo que me otorgó la medalla de miembro fundador hace muchos años.

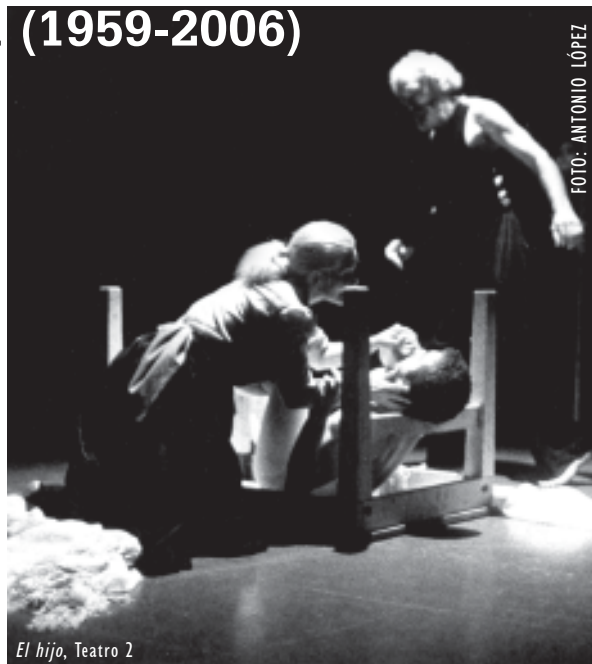
Después la vida me guió hacia otros caminos. Dejé la actuación, encontré el ancho sendero del periodismo, estudié en la Escuela Profesional Márquez Sterling, donde me gradué en 1961... Llegó la etapa universitaria, la primera escuela de Periodismo de la Universidad de La Habana, que inauguramos aquellos «muchachos» y «muchachas». Comenzamos más de cien, concluimos sólo catorce. Y una de las alumnas, ya para siempre en nuestro amor, fue la joven argentina-alemana-cubana: Tamara Bunke Bider, conocida ya como Tania La Guerrillera. Pero esa es otra etapa de mi ya larga vida profesional como periodista (corresponsal de guerra en Viet Nam y más de dieciséis países visitados).

Mientras tanto, sigo atesorando mis cálidos, hermosos, inolvidables recuerdos de Teatro Estudio, del que me siento muy orgullosa de haber sido fundadora. Ahora rescato memorias, momentos, anécdotas, itoda mi vida! Antes que «el disco duro se bloquee», como digo jocosamente de mi memoria, escribo lo que será algún día el libro *Agenda de reportera*, donde, claro está, aparece esa etapa linda que me enriquece la vida y el corazón: Teatro Estudio.



Grupos y directores renovadores de la escena cubana (1959-2006)

Roberto Gacio



RENOVAR SE CONCIBE COMO ACTUALIZAR conceptos, métodos, criterios, con un sentido más actual. Sin desestimar las premisas previamente existentes, ocurren transformaciones acordes con el ritmo incesante de los cambios que tienen lugar en la naturaleza y la sociedad. Los mismos obedecen a la interacción entre el hombre, su contexto y los factores que propician modificaciones en muy variados aspectos. Con un sentido amplio dentro del ámbito de lo teatral tomaremos en cuenta las diferencias que se establecen en los repertorios, sistemas de dirección y actuación, lenguajes sonoros y plásticos, la evolución de medios expresivos y las nuevas relaciones que se crean con los destinatarios del hecho escénico.

Los sesenta: realización de sueños acariciados

Cronológicamente comenzaron un año antes. En 1959 diversas instituciones producen teatro: el Departamento de Bellas Artes del Municipio, el Ejército Rebelde, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, entre otras. En 1958 se fundó Teatro Estudio, en mi juventud considerado el grupo por excelencia por su sentido de experimentación y búsquedas, donde se fundieron los criterios emanados de la tradición con los aportes de la contemporaneidad y la mirada puesta en el futuro. Por supuesto, ahora los teatristas tenían el tiempo y un salario garantizado para la creación.

Vicente Revuelta, líder por antonomasia de Teatro Estudio, había profundizado en la técnica stanislavskiana y ya en el 59 incursionó en el estudio y la praxis brechtiana con

El alma buena de Se Chuan, primer estreno de Brecht en nuestro país. Continuó esta línea de repertorio con *Los fusiles de la madre Carrar*, a la vez que abordaba el teatro norteamericano (*Zoológico de cristal*) y brindaba su extraordinaria calidad como actor en *El círculo de tiza caucasiano*. Dirigió después *Madre Coraje y sus hijos* por el libro modelo. En 1963 llevó a escena con una maestría hasta ahora no superada *Fuenteovejuna*. Estrenó a Edward Albee y protagonizó a Jerry en *El cuento del zoológico*. Vuelve a los clásicos españoles al realizar una exquisita representación de *El perro del hortelano*, por su depurado estilo y el dominio del movimiento, la gestualidad y la versificación. Realiza una segunda versión de *El alma buena...*, que lo complació mucho más, y llega por fin en 1966 la inolvidable premier de *La noche de los asesinos*, de Triana. Considero que la misma ocupa en la memoria de la escena nacional un lugar paradigmático. Su dramaturgia textual y espectacular, ese ceremonial con su rito renovable, el rigor de sus composiciones, la elaboración de determinada teatralidad, el afán de experimentación y sus hallazgos artísticos, junto a su repercusión en los creadores de otras generaciones, le otorgan una especial significación.

En 1968 un grupo de actores de Teatro Estudio y el Conjunto Dramático se separan para formar Los Doce, teatro experimental de laboratorio que bajo las técnicas grotowskianas realizó un riguroso entrenamiento y llevó a las tablas *Peer Gynt*. Se practicaba el método recogido en *Hacia un teatro pobre* junto a cantos y danzas yorubas, la gimnasia, la natación y la acrobacia. Y organizábamos talleres sobre lecturas de Althusser y Carlos Marx, Erich



FOTO: ARCHIVO TABLAS

La zapatera prodigiosa, Teatro Estudio

Fromm, entre otros. El líder fue Vicente Revuelta. Después de año y medio, bajo fuertes presiones externas debidas a la total incomprensión y los desacuerdos internos, desapareció. Sin embargo, su ejemplo y su práctica, así como sus lecciones éticas, acompañarán a sus integrantes en otras agrupaciones.

También en el 68 otros intérpretes, desde Teatro Estudio y otros colectivos, partieron hacia el Escambray para organizar un grupo con ese nombre, de carácter investigativo sobre la problemática de esas zonas, para realizar espectáculos con la dramaturgia elaborada a partir de las propias investigaciones. Sus primeros títulos fueron *Unos hombres y otros* y *Farsas francesas*. En la siguiente década desarrollaría un trabajo teatral destacadísimo bajo la batuta de su fundador Sergio Corrieri.

Volviendo a Teatro Estudio no puede dejarse de mencionar *Doña Rosita la soltera* de Roberto Blanco, la más lograda versión de esta obra, por sus actuaciones y el tejido artístico de su escenografía, vestuario y dibujo escénico. Blanco también estrenó *María Antonia* en el Taller Dramático, institución dirigida por Gilda Hernández, en 1967. Roberto funda su grupo Ocuje y realiza tres montajes renovadores: *Divinas palabras* (70), un año antes *Lumumba o Una temporada en el Congo* (69) y *De los días de la guerra* (72). La primera: Valle Inclán potenciado con sus esperpentos y una extraordinaria parafernalia teatral. La segunda: la bellísima poetización de los referentes africanos en los rasgos de su teatro total, tan integrador de lenguajes. La tercera: el *Diario de campaña* de José Martí en una teatralización que sentó precedentes.

En la primera mitad de los sesenta descuella el Conjunto Dramático Nacional (62-65) con sus superproducciones. Tres grandes estrenos ocurren: *De película* (63), teatro de sátiras del cine que permitió la versatilidad de los actores en personajes famosos, canto y baile; *Romeo y Julieta* (64), donde Otomar Kreycha, su director, hizo una versión basada en la lucha de pandillas en Checoslovaquia, dio el personaje de Julieta a una actriz negra y empleó plataformas de planos rodantes: la magnificencia de lo conseguido sentó pautas en cuanto a obras de gran formato; y *Misa de Gallo*, trabajo sobresaliente de Gilda Hernández.

Los dos colectivos que se crearon a partir de la disolución del anterior fueron: Taller Dramático (66-67) que presentó *Intimidad de una estrella* dirigido por Gilda Hernández, excelente en la conducción de los actores en el drama psicológico, y *Unos hombres y otros* a cargo de Lilliam Llerena: lucha contra bandidos, técnicas cinematográficas en el concepción artística, realismo crudo; y *La Rueda* (66-69). Aquí permanece en el recuerdo *Entremeses japoneses*, los que junto a *Teatro Noh* en el Conjunto Dramático se debieron a Rolando Ferrer: una cuidadosa investigación sobre el teatro asiático realizada con profundo rigor y sumo gusto artístico por un artífice de la belleza en la composición de la escena, quien en otra línea de creación dirigiera *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (67), un hito en este tipo de teatro psicológico.

La casa vieja (64) fue estrenada por Berta Martínez, quien dentro de un realismo poético defendía con todo énfasis la posición de lo nuevo honesto contra lo viejo injusto, la doble moral a derrotar. Más adelante en *Todos los domingos* (66) tiñó de tintes expresionistas el concepto de la puesta en escena, mediante una selección rigurosa, precisa, depurada, de las secuencias dramáticas. Tres años después presentó su *Don Gil de las calzas verdes*, derroche de imaginación, belleza plástica, donde integró danza, teatro lírico, lo dramático y el folclor, con ingenio, humor y brillante sentido de lo lúdico.

Desafortunadamente al cumplirse el primer lustro de la década desaparecieron tres agrupaciones de gran realce.

En *Guernica*, de Herberto Dumé, las realizaciones se destacaron por la espectacularidad, grandes formatos, elencos numerosos bien conformados, plasticidad en líneas y formas, dramático y lírico a la vez, capaz de incursionar en variados géneros. *Las impuras* (62) fue atrayente por su gran formato y la reproducción de época; *El lindo ruseñor*, una de las más estupendas creaciones de actores para niños y jóvenes; *Las vacas gordas*, teatro de imágenes hermosas y gran intensidad, cuyos contrastes de luces y sombras, de un realismo otro, constituyeron la mejor puesta en escena de Dumé.

El Grupo Milanés de Adolfo de Luis, formador de actores stanislavskianos, fundió el sainete del teatro psicológico consiguiendo el favor de públicos que hasta entonces no visitaban los teatros en *Santa Camila de La Habana Vieja* (62) y *El pagador de promesas* (63). Una



FOTO: LESSY

El arca, Teatro del Obstáculo

representación grandiosa de la cultura del Brasil en sus semejanzas con la cubana.

El Rita Montaner, creado para la comedia y lo musical, mostró dos aciertos en esta última modalidad: *Las yaguas*, recreación de un barrio marginal con música de Piloto y Vera, y *La pérgola de las flores*, brindándonos el rico folclor chileno en una apropiación cuidadosa, no folclorista, de su directora primigenia Cuqui Ponce de León. *La gata sobre los rieles* (69), a cargo de Ignacio Gutiérrez, consiguió un enfoque experimental del espacio y el juego de roles y se sustentó en el entrenamiento de las técnicas más actualizadas de la época.

En este recuento es necesario resaltar a un autor y director de extensa y fructífera trayectoria: José Milián, quien representara *Esperando a Godot* en el 65; ese mismo año estrenó *La pequeña defensa de los enterradores*, de su autoría, y tres años más tarde *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, con La Rueda. Tres títulos y puestas en escena experimentales. Ya en el 70 dirigirá la polémica (por sus planteamientos y realización) que además obtuviera gran acogida entre los jóvenes: *La toma de La Habana por los ingleses*.

Junto a él se destacó desde entonces José Santos Marrero (Pepe). Con características parecidas realizó producciones para el teatro juvenil como *Una novia para el rey*, desenfadada y divertida. Pero sus *Juegos santos* (70) encerraban códigos no verbales, riqueza de imágenes surgidas de improvisaciones, donde la energía y el trabajo del cuerpo ocupaban un primer lugar, así como el empleo de los sonidos, dentro de un conjunto de fuerte impronta agresiva.

Otro ejemplo lo constituye *Juego para actores* de Guido González del Valle: construcciones que encerraban un collage de textos, juegos e imágenes reflexivas, inquietantes e inusuales.

Un artista de la escena, aún vigente, con una enorme cantidad de títulos en su haber, es Nelson Dorr. Realizó

puestas experimentales como *Rebelión en la aldea china* (61), las tres farsas del absurdo: *Las pericas*, *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*, de su hermano Nicolás Dorr, incursionó en diferentes modalidades del teatro, un clásico como *La fierecilla domada* resultó muy contemporáneo y cubano, y en lo musical también sentó pautas.

Por cierto, otros logros del teatro musical en una búsqueda renovadora estuvieron a cargo de Alfonso Arau: *¡Oh la gente!* y *¡Nueve nuevos juglares!* (62). De Jesús Gregorio *Vida y muerte Severina* (69). Y con la batuta de Humberto Arenal, quien además estrenó *Aire frío* a partir de un concienzudo estudio psicológico, los musicales insólitos *Teatro loco* (67) y *Los fantásticos* (69).

Armando Suárez del Villar estrenó *El becerro de oro* (67), primera estación de su rescate e investigación del teatro del siglo XIX que continuaría con *La hija de las flores* (73).

Durante todo el decenio existieron las Brigadas Covarrubias (62-70) cuya función era llevar el teatro a zonas intrincadas del interior del país, a unidades militares, casas de cultura, escuelas y otros sitios similares. Tuvo su antecedente en la Brigada de Teatro Obrero Campesina cuyo líder Jesús (Chucho) Hernández, presentó *Los fusiles de la madre Carrar*, *Farsa y justicia del corregidor* y *La taza de café*. Se ensayó además *Algo rojo en el río* de Eugenio Hernández Espinosa.

Las Brigadas Covarrubias tuvieron un muy variado y valioso repertorio desde *Arroz para el octavo ejército* hasta *El viejo verde* de Ignacio Gutiérrez, además de textos de Tomás González, Mario Balmaseda y O'Casey. Teatro para un nuevo público.

Un movimiento alrededor de la pantomima se generalizó a partir de la presencia entre nosotros de Pierre Chaussat, mimo y profesor francés. Su alumna Olga Flora se dedicó al desarrollo y la promoción de esta disciplina. Asimismo lo ha hecho Julio Capote. Durante la

década de los ochenta tuvo su máximo esplendor en los espectáculos brindados en el Parque Lenin: *Cimarrón*, *El reino de este mundo* y *Hamlet*.

En el teatro de muñecos no puedo pasar por alto el aporte trascendental de Carucha y Pepe Camejo, junto a Pepe Carril. Especialmente en el teatro de figuras para adultos su labor fue inconmensurable, basta citar *Ubú Rey*, *La corte del faraón*, *La Loca de Chaillot* y *Don Juan Tenorio*. Renovadores no sólo entre nosotros, sino en el teatro de América Latina, su impronta ha fructificado en uno de sus alumnos: Armando Morales. Entre sus múltiples espectáculos: *La República del Caballo Muerto* y la excepcional *Abdala*. Otro imprescindible es René Fernández en dos espectáculos de teatro dramático con figuras: *La zapatera prodigiosa* y *Divertimento moderato*. En la actualidad el intérprete y director Rubén Darío Salazar y el diseñador Zenén Calero prestigian la escena nacional con la ejemplar escenificación de *La Virgencita de Bronce*.

Cienfuegos en los sesenta descolló con su Conjunto Dramático dirigido por los argentinos Isabel y Alberto Panelu, quienes se especializaron en representaciones muy vitales y contemporáneas de los clásicos. Las mismas eran esperadas y elogiadas en La Habana. Algo similar ocurrió con la visita de espectáculos camagüeyanos de Pablo Verbiski y Pedro Castro con el Conjunto Dramático de Camagüey o el similar de Santiago de Cuba a cargo de Adolfo Gutkin, incluyendo a la Teatrova.

Los contradictorios setenta

Antes del 72 hay tres puestas en escena de complejas indagaciones estéticas: de Vicente Revuelta *Las tres hermanas*, en tanto Berta Martínez hizo una *Bernarda* llamada así solamente por su pura síntesis del original, privilegiando lenguajes no verbales y corporales, relaciones humanas y de poder expresadas a través de imágenes metafóricas, polisémicas, que permitían lecturas disímiles. Y en los primeros meses del 72 Berta monta *La casa de Bernarda Alba*, de absoluta modernidad, cuyo sustrato era la puesta experimental anterior.

Comienza entonces el quinquenio, más bien decenio de tintes oscuros, debido a acciones erróneas de la política cultural que afortunadamente su subsanaron casi al iniciarse la segunda mitad.

En el 76 Revuelta estrena la primera versión de *Galileo Galilei* y cinco años más tarde la Martínez sube a las tablas su *Bodas de sangre*, reconocida nacional e internacionalmente, ambas en Teatro Estudio.

Mientras, el Teatro Escambray mediante su quehacer investigativo realizó *La vitrina* (71) que planteó el problema de la necesidad de las cooperativas lecheras. Un hito en este colectivo debido a la escritura de Albio Paz y las riendas de Elio Martín. En cuanto a las dificultades de los testigos de Jehová, entre otras obras obtuvo resonancia *El paraíso recobrado* (72). Más adelante estarían *La emboscada*, enfrentamiento de dos hermanos

desde aceras ideológicas opuestas, y *Ramona* (el machismo y la mujer) de Roberto Orihuela. Dijo Rine Leal: «Las características de esta dramaturgia que influyen en su representación pueden resumirse así: acción compartida y asimilada por todos, obra producto de una investigación colectiva, mensaje devuelto, suceso escénico que se modifica, se trata de una obra abierta, la participación del público es activa, el tempo-ritmo varía en cada función, la escenografía será el espacio mismo y la ética como estética».¹

En *El juicio* se establece un paréntesis estructural que permite la participación del público que se actúa a sí mismo. No sólo la importancia del grupo Escambray radica en comunicarse con otro público, aún virgen por esa época, sino que en el arte de la representación ocurrieron diversos procesos que permitieron la evolución en el trabajo del actor y la dirección. Su importancia e influencias han sido tanto en el plano de los procedimientos sociológicos como artísticos.

El movimiento de teatro nuevo, como se decidió denominarlo, tuvo otros émulos: Grupo La Yaya (Flora Lauten), Participación Popular (Herminia Sánchez y Manolo Terraza), Cubana de Acero (Helmo Hernández y Orietta Medina), Cayajabos (Huberto Llamas), cada uno con perfiles definidos para incidir en zonas intrincadas del campo, el puerto de la Habana o una fábrica de acero.

Santiago de Cuba en 1969 contó con la aparición en la ciudad de corrientes experimentales como el montaje de *Cementerio de automóviles* (Arrabal) o la investigación en Baracoa de una región específica y la creación de *Los cuenteros* y *Amerindias* (creación colectiva y método grotowskiano). Herederos de la refundición de la gangarilla y el izibongo bantú surgieron «las relaciones», que eran representaciones que ocurrían a principios de siglo en los carnavales y fiestas populares. Se inspiraban en melodramas románticos y así fueron reelaboradas o creadas por primera vez para llevarlas o devolverlas a los receptores en calles o lugares al aire libre. *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* concitó la admiración y la comunicación con estas formas renovadas.

Otro colectivo significativo del período es el Teatro Político Bertolt Brecht que desde 1973 apeló a las grandes puestas en escena que tenían su origen en textos brechtianos o del realismo socialista. Casi al final del período se estrenan dos obras movilizadoras del análisis y la reflexión: *El premio* y *Nosotros los abajo firmantes*, que trataban de enormes contradicciones entre los dirigentes y sus obreros en el sistema de producción.

Al arribar el año 1979 sube a la escena del teatro Mella *Andoba*, de Abrahan Rodríguez y como director Mario Balmaseda. Aquí ocurre una asimilación y recreación a la cubana de ese teatro político extranjero. *Andoba* habla de asuntos candentes por cuanto es un hombre perteneciente a la marginalidad que quiere huir de ella pero el «ambiente», los antiguos amigos y socios de la delincuencia no le permiten que se incorpore socialmente. El personaje muere por decisión tomada

en el propio montaje. Con posterioridad se observa una herencia en el teatro que se escribe y representa, denominada «andobismo». Se extendió por cierto tiempo, primeros años de los ochenta, sus consecuencias incluyeron la banalización del conflicto y la superficialidad al desarrollar los personajes. *Andoba* y su puesta quedan como un momento de álgido debate productivo al sacar a la luz un asunto hasta ese momento tabú.

Florecimiento de los ochenta

Son los años de la presencia activa de varias generaciones, coexisten múltiples expresiones teatrales: tradición, contemporaneidad y nuevos caminos experimentales. Hay que recordar la creación del Ministerio de Cultura a finales de los setenta que permite la reincorporación de directores esenciales y actores fundamentales quienes reinician un trayecto exitoso. Un sistema de eventos como los Festivales de la Habana y Camagüey aparece con vistas a establecer jerarquías nacionales, la necesaria confrontación y mayores relaciones con el exterior.

Se comienza a reconocer con distinciones y órdenes a los artistas más relevantes. El público creció notablemente, sobre todo las más jóvenes generaciones. El Instituto Superior de Arte (ISA), fundado en 1976, se afianza en su desarrollo y comienza a incidir con sus graduados en el panorama teatral.

En 1982 Vicente Revuelta lleva a las tablas *La duodécima noche*, «un clásico en presente». ² Repone *El cuento del zoológico* (84). Y al año siguiente la nueva versión de *Galileo Galilei* con la numerosa participación de los alumnos del ISA, en un replanteamiento interno de los postulados de la puesta, del arte del actor y los riesgos de la profesión. También ese año estrena *Historia de un caballo* de claro matiz experimental por la imbricación feliz de los códigos sonoros, plásticos y danzarios, situada en una línea de búsquedas y calificada como «factor fecundante de esos años». ³ *En el parque* (1986) le permite indagar en el hombre contemporáneo y sus conflictos. Adolfo Llauradó y Alina Rodríguez, inmensos en sus actuaciones.

La casa de Bernarda Alba (81), con un elenco de lujo, permite a Berta Martínez desplegar una vez más el talento y profundo conocimiento del mundo lorquiano. En el 84 nos entrega *Macbeth*, con una sólida investigación y aportes de soluciones y conceptos de la cultura caribeña e insular en sus hermosas imágenes. Dos años más tarde presenta *La zapatera prodigiosa* plena de poesía, ganadora de premios. Lleva al Teatro Nacional un texto de Carpentier, *La aprendiz de bruja*, apoyada en un concentrado barroquismo. Y al final de la década comienza su actualización de las zarzuelas españolas y cubanas con *La verbena de la paloma*, de extraordinario éxito en el Festival de Moscú de 1990.

En el propio grupo Teatro Estudio Abelardo Estorino con *Ni un sí ni un no* (80) logra una comedia que plantea los problemas de la actualidad de los jóvenes, logra

divertir haciendo pensar. En 1983 traslada al escenario su extraordinaria *Morir del cuento*, recibida con el mayor trueno de aplausos en Sitges. De la misma dijo Sastre: «un autor excelente, y ahora veo que notable director». ⁴ *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* de Abilio Estévez, en una sólida aprehensión de Estorino, se estrenó en 1986. Con esta obra se analizó la posición social y política de un poeta y la puesta obtuvo grandes reconocimientos de la crítica y el público. Completó su trabajo en la década con *Que el diablo te acompañe* (1987), análisis del Don Juan cubano, y *La malasangre* de Griselda Gambado al siguiente año. Su monólogo *Las penas saben nadar* resultó modélico.

José Antonio Rodríguez estrenó *Los asombrosos Benedetti* que después formaría parte del grupo Buscón. Consiguió una puesta precisa, bien dibujada al trasladar exitosamente la narrativa a las tablas con fluidez y hondura. Con posterioridad logró una excelente síntesis artística con una visión renovadora de *Otelo* y *Hamlet*, en efectiva comunicación sin concesiones y notables actuaciones.

Armando Suárez del Villar continuó con los clásicos cubanos del siglo XIX: *Baltasar* y *La escuela de los parientes* (85). Un año después llevó a escena *Plácido* de Gerardo Fullea. En tanto José Milián nos trajo *¿Y quién va a tomar café?* (86), texto y puesta de intensa cubanía.

Los ochenta tienen en el maestro Roberto Blanco una tarea de dirección encomiable. Con su colectivo Irrumpe saboreó el triunfo en el Festival de la Habana de su celebrada *Yerma*, permanece en la memoria el espectáculo y, por supuesto, la escena de las lavanderas. Repuso exitosamente *María Antonia* (84) y *De los días de la guerra*. En 1985 estrenó *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, de Estorino; a pesar de ser controvertida su recepción por la crítica, también se señalaron algunos enfoques diferentes al asumir su poética de dirección. Tanto *Los enamorados* (86) como *Mariana* (87) permitieron dar realce a jóvenes actores y actrices; en la obra lorquiana consiguió tintes surrealistas y poetización del fondo y la forma con una puesta de precisión por el uso del espacio y de los personajes.

En esta década Flora Lauten, devenida hoy maestra indiscutible de la escena nacional, comenzó su proyecto pedagógico y su investigación que culminó en la fundación del grupo Buendía. Ella venía de la tradición de los grandes maestros y transitó por las experiencias singulares del Teatro Escambray, la Yaya y Cubana de Acero, donde protagonizara *Huelga* de Albio Paz, dirigida por el colombiano Santiago García.

Con el método de las analogías y homologías, la experiencia de Los Doce, la influencia de Eugenio Barba y otras figuras universales, ha creado y continúa brindando espectáculos inolvidables por su valentía ideológica y su osadía formal. Las relecturas de *La emboscada*, *Electra Garrigó*, *Lila la mariposa* y *Las perlas de tu boca* (historia de un joven que se interroga sobre su identidad y la herencia cultural y social que se le opone). En su colectivo realizan sus primeros estrenos sus alumnos Nelda

Castillo, con *Un elefante ocupa poco espacio*, y Carlos Celdrán, con *El rey de los animales*. Ambos, actualmente, se hallan entre los más destacados directores artísticos.

El Teatro Escambray obtiene éxito artístico y social impresionante con *Molinos de viento* (84), que se adelantó a tratar problemas del sistema educacional. *Accidente* (86) toca el asunto laboral, el sobrecumplimiento de los planes y las consecuencias en uno de los obreros; se hizo con inteligencia y austera expresión. La poética crítica del Escambray influirá en la dramaturgia y la escena de ese decenio.⁵

Con el grupo Rita Montaner, devenido años después Compañía, María Elena Ortega realizó, mediante ricas imágenes y rigor conceptual, entre otras: *Arlequín servidor de dos patrones* y *Ha llegado un inspector*. Invitado por dicho grupo, José Milián estrenó *Juana de Belciel* (89), verdadera metáfora de las relaciones entre el poder y

Con *Emelina Cundiamor* trató los efectos de la transculturación, de la negación de la identidad. *Sábado corto* de Héctor Quintero expresó la soledad de una humilde obrera, como siempre trató los problemas de los seres sin historia, con ternura. En tanto El Mirón Cubano estrenó *El gato de Chinchila*, *Fragatas* y *El circo de los pasos*, abriéndose hacia el teatro callejero que lo distinguirá en los noventa.

En 1988 Víctor Varela irrumpió con *La cuarta pared*, después de haber estrenado con aceptación *Los gatos*. *La cuarta pared* significó retomar dentro de otro contexto y preocupaciones estéticas y sociales, un camino de experimentación trunco a finales de los sesenta. Revalorizó el lenguaje gestual, otorgó carácter ritual a su puesta. Fue un suceso que tuvo repercusión de elogios y controvertidos comentarios. Pero demostró una

FOTO: ARCHIVO TABLAS



Nosotros los abajo firmantes,
Teatro Político Bertolt Brecht

sus subordinados, de la castración de los impulsos eróticos genuinos, situados en el ámbito religioso.

Por sus planteamientos llamaron la atención: *El compás de madera* (sistema educacional); *El grito* (sucesos del Mariel); *Donde crezca el amor*, espectáculo musical; *Galápagos*, en el ISA (la ecología); *Tren hacia la dicha* (contradicciones de un joven con su pasado y presente); *Timeball* (renovadora por su estructura y referentes culturales y de agudeza crítica).

Fernando Sáez (padre) logró con *El hijo* un espectáculo experimental de notable riqueza visual que denotó un entrenamiento riguroso y la coherencia en sus cuestionamientos. Eugenio Hernández consiguió la aprobación con *Mi socio Manolo* (conflictos profundos entre hombres violentos) y *Odebí el cazador*, llevado a escena por el Conjunto Folclórico Nacional, traslación brillante de la poética de los patakines de raíz africana.

concepción de ideas y propuestas teatrales muy consecuentes. Su grupo se denominó Teatro del Obstáculo.

Transformaciones de los noventa

Las hubo primeramente en la creación de colectivos teatrales más pequeños alrededor de un líder artístico. Se produjeron desgajamientos de instituciones tradicionales más amplias que ya no brindaban a algunos creadores interés porque ellos eran portadores de conceptos diferentes. Etapa signada por la producción de espectáculos, pero los teatristas siguiendo adelante brindándonos estrenos.

A pesar de estas limitaciones, Carlos Díaz con El Público realizó una esplendorosa trilogía de teatro norteamericano. Develó zonas complejas de la sexualidad:

lo andrógino, la homosexualidad, enmarcados en un intenso barroquismo. Citó la incidencia del pensamiento norteamericano y soviético en nuestra realidad. La carnavalización y una cubanía implícita enriquecieron sus propuestas. De modo unas veces más sutil y otras más explícito, propuso derribar prejuicios, liberar al espectador de ataduras convencionales y viejas, frente a la otredad, donde se encuentran los diferentes.

La explosión de los nuevos colectivos artísticos abarcó más de veinte. Pero la situación económica y otros factores, ante la posibilidad de buscar diferentes remuneraciones y condiciones de trabajo por parte de sus directores, que no siempre fueron encontradas, hicieron desaparecer muchos de estos proyectos.⁶

Formados por jóvenes actores con diversos grados de preparación y resultados variopintos, sin embargo tuvieron en común: tomar como centro al intérprete, la práctica de un entrenamiento diario para conformar una poética, intercambiar las distintas funciones del actor, director o dramaturgo, priorizar la creación de un texto espectacular y en algunos casos desarrollar un espacio de trabajo y vida.

Teatro a Cuestas de Cienfuegos tuvo varios aciertos a cargo de Ricardo Muñoz, quien profundizó en temas de la identidad como en *Rara Avis* y asuntos filosóficos: *Asudiansam*. Teatro 5 de Tomás González trató en sus espectáculos abiertos las raíces afrocubanas y las prácticas de adivinación de los sistemas mágico-religiosos. José González y Vivian Acosta en el grupo Galiano 108 se dedicaron a los unipersonales y monólogos, recordemos *Cuando Teodoro se muera*, *Santa Cecilia* y *La virgen triste*. Teatro en las Nubes llevó a escena textos ya escritos, de nuevos autores, inquietantes por sus incisivos análisis: Salvador Lemis y Raúl Alfonso.

Teatro del Obstáculo de Víctor Varela cubre gran parte de la década: *Ópera ciega* (91), *Monograma IV Pared, II* (92), *Segismundo ex marqués* (93) y *El arca* (95). De definida orientación barbiana en su técnica asume a otros maestros: Artaud, Meyerhold, Grotowski, Kantor, Beckett. Sus temas metaforizados parten de la realidad para declarar sus obsesiones. Forma parte de los que se denomina nueva dramaturgia y en sus creaciones predomina la intertextualidad. «La propuesta escénica de Teatro del Obstáculo, surgida como reacción ante el panorama imperante a fines de los ochenta, contribuyó notablemente a quebrar falsos estereotipos arraigados entre los hacedores del teatro en Cuba, a la vez que indagó en el entorno social en que se insertaba».⁷

Volvamos a Carlos Díaz, quien con su Teatro El Público estrena, entre otras: *Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y

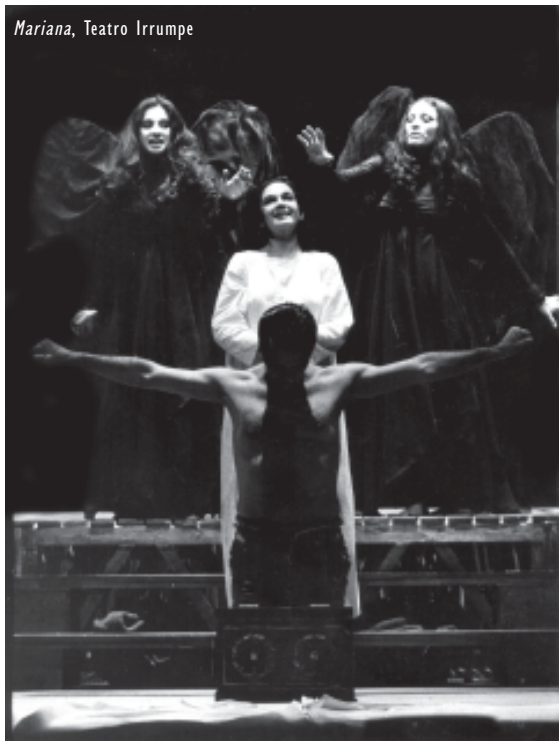


FOTO: HASTIE

Un tranvía llamado Deseo, *Las criadas*, *La niña querida*, *El público* y *Calígula*. Estas tres últimas, singulares espectáculos, versiones enjundiosas, factura exquisita, imaginación deslumbrante. Un director transgresor, se habla de su osadía, sentido lúdico y evidentemente paródico, alguien que ya está por derecho propio dentro de lo mejor de todos los tiempos del teatro cubano.⁸

En la primera mitad del decenio se destacaron *Safo* (Antonia Fernández y Carlos Celdrán), por la asimilación de códigos foráneos y la identidad nacional acerca de una cantante de boleros; *Las ruinas circulares* (Nelda Castillo), hermoso collage intertextual que trató de la colonización, dimensionando el hecho y aportando excelentes logros de actuación y visualidad; y *La cándida Eréndira* (Flora Lauten y Carlos Celdrán) donde se asumió el texto con inteligencia, espectacularidad, total dominio de lo plástico y sonoro, entre otros aspectos.

Del propio Buendía emergen en la segunda parte de la década Argos Teatro y El Ciervo Encantado. El primero liderado por Carlos Celdrán comenzó con *La tríada*, donde indaga sobre los mitos griegos. *El alma buena de Se Chuan*, constituyó un espectáculo de reafirmación y madurez, aprehensión honesta y viseral del legado brechtiano, concitó opiniones unánimes de la crítica. En tanto El Ciervo Encantado siguió demostrando la entrega a un teatro de experimentación, de rigurosa preparación del actor y de sinceras alusiones a las complejidades existenciales en nuestro entorno. *De donde son los cantantes* empleó las formas del cabaret, continuó la tendencia antropológica y preformativa y el uso de la máscara corporal.

Teatro D'Dos realizó una versión sintética, intensa y sobrecogedora de *La casa vieja*, llegó a la esencia de los planteamientos estorineanos acerca del enfrentamiento entre honestidad y oportunismo. Un logro de Julio César Ramírez.

Estudio Teatral de Santa Clara, bajo la dirección de Joel Sáez y Roxana Pineda, estrena *El lance de David* (91), *Antígona* (94), *Piel de violetas* (96) y *A la deriva* (98). Laboratorio teatral, propone textos espectaculares complejos, ideas contrapuestas, devela resortes internos y llega al espectador por el cúmulo de sensaciones acompañadas de reflexiones esenciales. Consecuentes al defender su estética, continuadores de un trabajo que denota su crecimiento en el tiempo. Y la exigencia con ellos mismos y el teatro cubano. Han sido variados los orígenes o mitos en los que se fundamentan sus puestas en escena. Pero estas nunca están separadas de sus inquietudes como ciudadanos del arte, cuestionadores que escudriñan para hallar la verdad.⁹

Surgido en 1997, Teatro de la Luna a cargo de Raúl Martín se obsesiona con Virgilio Piñera y lleva a escena sus llamadas obras menores. *La boda* (94), una de sus mejores puestas, fue dotada de fina ironía, tono paródico, casi pastiche, expone hasta el delirio las preocupaciones de las formas sociales que se imponen a la verdad de la vida. *Electra* (96-97) fue creciendo, sobre todo en la segunda versión; grandes aciertos: la escena de Orestes, el monólogo y la muerte de Clitemnestra; como siempre, su teatro llamado *light* acude a la música, al canto, a la danza. Un evidente carácter coreográfico preside las composiciones y, junto a ello, el diseño del vestuario fundamentado en el color, los decorados escuetos pero conceptuales. En *Los siervos* (99) obtiene otro momento creativo especial; el texto de Piñera, quizás esquemático, es asumido con aguda ironía y sátira desacralizadora; se refiere al eterno retorno, a la víctima propiciatoria que aparecerá una y otra vez para recibir las culpas de todos. Expresivo vestuario, luces y música sugerentes, todo ello resume el teatro del amargo, sarcástico, incisivo, humor blanco o negro que acompaña a Martín en su visión de las realidades que aborda.

Boris Villar, desde su óptica, nos dio *Agosto 5* y *María Magdalena*, indagaciones existenciales y metafísicas rodeadas de misterio y sugerentes imágenes sobre el mundo interior de los personajes.

Eugenio Hernández realizó una encomiable faena de dirección con *El león* y *la joya* de Wole Soyinka, convirtió los códigos puramente africanos en los sincretizados dentro de nuestra cultura. Logró la comunicación plena con los espectadores dentro de un marco de belleza raigal. Además de esto, consiguió un brillante contrapunto entre las posiciones de la alumna y su profesor en *Alto riesgo*.

En la Compañía Hubert de Blanck *Vagos rumores* de Estorino recupera, transformada en una espléndida y conmovedora síntesis, la vida de Milanés, aludiendo en primer lugar a la responsabilidad social y patriótica del intelectual. *Parece blanca*, con la estructura basada en el

recurso del teatro dentro del teatro y gran maestría, teatraliza el mito aún vigente de la mulata Cecilia Valdés.

Por estos años encontramos en la cartelera a Teatro Mío con una pieza antológica: *Manteca*, exponente de la resistencia, cada cual a su manera, del período especial. Lo ilógico de la lógica y viceversa, agudo humor e inteligente sistema de diálogos de Alberto Pedro a quien no podremos olvidar por la multiplicidad de lecturas que propuso y por la audacia de los debates que propició, dejando una original huella en el mundo de la cultura. Importantes son también *Delirio habanero* que aboga por la reconciliación de los cubanos de las dos orillas, y *Mar nuestro*: sátira, escarnio, resumen de circunstancias, actitudes y situaciones desesperadas, de intensa cubanía.

Vicente Revuelta integró en el patio de la Casona de Línea a la caída de la tarde, iluminado por mecheros, *Medida por medida* (93); su lectura resaltaba el oportunismo y la doble moral. Héctor Quintero estuvo presente con *Te sigo esperando* (96); la protagonista Teté Mondragón no es consciente de su lesbianismo, es víctima de sí misma y de los prejuicios de sus jefes, como de un joven marginal que habita en su casa, muy a su pesar.

La compañía Rita Montaner presentó en El Sótano *Jesús de Piñera* y *Muerte en el bosque* de Padura y Tony Díaz, realizador este último de ambos estrenos. Así comenzó Tony un ascenso significativo como director a partir del cuidadoso diseño espacial y la factura final de sus propuestas.

En las provincias ocurrieron diversas e inquietantes opciones.

Santa Clara, además del desarrollo del Estudio Teatral, presentó a través del Teatro Escambray *La paloma negra*, un agudo enfoque de Rafael González a problemas y contradicciones de honda raíz humana sobre asuntos antiguamente denominados escabrosos.

Teatro de los Elementos desde Cienfuegos propuso imágenes poetizadas de los trastornos sobre la identidad en *Immigrantes*, fruto de una amplia investigación en las distintas zonas del país, integradas por núcleos de personas venidas de otras naciones.

Camagüey posee un grupo con características muy propias: Espacio Interior. Su líder, Mario Junquera, propone imágenes crípticas en un entramado escénico donde la fisicalidad preside el desarrollo de las historias que derrochan energía y dialogan filosóficamente sobre el arte y la vida. *Rebis* concitó la atención y, en el presente siglo, *Ghetto de Corderos* quizás sea su puesta más lograda.

El Cabildo Teatral Santiago, dividido en diferentes proyectos, posee dos figuras sobresalientes: Fátima Patterson, autora y directora de *Repique por Maffia*, ritual funerario y a la vez homenaje a la memoria de la difunta campanera de la comparsa de Los Hoyos. La Patterson, verdadera goriot, con su grupo Macubá asumió recientemente *Aye N'Fumbi*, un caleidoscopio de la mujer en su lucha por su plena independencia del machismo. El otro creador notable es Rogelio Meneses, quien obtuvo abundantes premios con *Baroko*, fecunda integración del

mito del proxeneta Yarini con la ritualidad yoruba y abakuá: una representación veraz y sensible, alejada del folclorismo.

Matanzas, junto a sus colectivos de teatro de figuras Papalote y Las Estaciones, tuvo a un Albio Paz, quien impulsó en su región y en el país el teatro callejero. Hermosas visiones provienen de *El gato y la golondrina* y *El Quijote*, Quijote él mismo en su afán por derrotar los molinos de viento del facilismo y la mediocridad. Recordemos la dirección de *Las penas que a mí me matan*, monólogo de su autoría.

Por último en los dos años finales de la década José Milián y su Pequeño Teatro se anotaron un extraordinario éxito con *Si vas a comer espera por Virgilio*. Sentido y emotivo reconocimiento al talento y personalidad artística de Piñera en una escenificación conmovedora.

Siglo XXI

José Milián. Teatro musical de pequeño formato: *Mahagony*. Realismo poético: *Mamíferos hablando con sus muertos*.

Raúl Martín. *El álbum*, *El enano en la botella* y *Santa Cecilia*, monólogos presentados mediante montajes muy elaborados.

Antonia Fernández. *Historia de un caba-yo*: denota su formación en Buendía, realiza un teatro de poderosa y auténtica energía.

Nelda Castillo. *Pájaros de la playa* y *Visiones de la Cubanosophia*: reflexión filosófica existencial acerca de la Cuba de hoy.

Carlos Díaz. Prueba un teatro más tradicional en *Las brujas de Salem* y *La gaviota*. Vuelve a sus códigos espectaculares en *La Celestina* (un neobufo) e *Ícaros*, elaboración de imágenes polisémicas que propician análisis desacralizadores.

Flora Lauten. *Bacantes*: tragedia griega en una lectura contemporánea referida a raíces de la patria y el modo de asumirlas. *Charenton*: la Revolución francesa y los sucesos que ocurren en la mayoría de las revoluciones.

Eugenio Hernández Espinosa. Su *Lagarto Pisabonito* es un ejemplo de la picardía campesina cubana. *Tibor Galarraga*: los traumas de un trasculturado. *Quiquiribú mandinga*: la ritualidad afrocubana unida a las contradicciones del hombre cubano actual.

Tony Díaz. *El diario de Anna Frank*: la historia contada en sus mínimos detalles plásticos y espaciales. *La ratonera*: ratones humanizados. *Escándalo en La Trapa*: la construcción de la escena con altísimo valor plástico y de sentido.

Pancho García. *En el túnel un pájaro*: realismo poetizado de notable tragicidad.

Orietta Medina. *El cartero de Neruda*: realismo contemporáneo desde lo mejor de la tradición.

Alberto Sarraín. *Morir del cuento*: trabajo minucioso con un destacado conjunto de actores en defensa de un excelente discurso dramático.

Mario Morales. *Edipo y Tren hacia la dicha*: después de transitar por la dramaturgia espectacular de los ritos, investiga la incorporación o mejor integración de los discursos escritos con los diferentes rituales.

Carlos Celadrán. *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *Stockman* y *Chamaco*: teatro de factura impecable, deudor de las imágenes cinematográficas, conceptual, depurado de excesos, realismo esencial.

Reflexiones finales

Quizás la perspectiva tan cercana impide vislumbrar la década precedente y este lustro en todos sus detalles. Sólo puedo decir que lo encontrado por estas figuras de los noventa se extiende a los tiempos actuales. Apoyados en distintos referentes, tanto desde el texto o desde la puesta, mantienen sus poéticas, con las que se reafirman.

Este recuento demasiado extenso en el tiempo puede contribuir a visualizar en su conjunto generalidades y también particularidades; momentos de continuidad y ruptura, en este último caso en pos de un crecimiento artístico: negación dialéctica que encierra el cúmulo de sedimentos anteriores, sin los cuales no pueden producirse los saltos conducentes a la evolución en el decurso del tiempo, generador de diversos contextos que múltiples circunstancias internas y exteriores han propiciado.

El teatro cubano sigue vivo, actuante, más allá de vaivenes ajenos a su voluntad, por el amor y la persistencia de los que contribuyen a su desarrollo, florecimiento y renovación.

NOTAS

- 1 Rine Leal: *La dramaturgia del Escambray*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 64-65.
- 2 Mario Rodríguez Alemán: *Mural del teatro cubano*, Ediciones Unión, La Habana, 1990, p. 202.
- 3 Magaly Muguercía: *Indagaciones sobre el teatro cubano*, Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 59.
- 4 Alfonso Sastre, en *tablas* 4, 1985, p. 49.
- 5 Cf. Omar Valiño: *Trazados en el agua*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 1999, pp. 72-86.
- 6 Pedro Morales y Omar Valiño: *Perfiles de un nuevo rostro del teatro cubano*, en *tablas* 3-4, 1994, p. 6.
- 7 Jaime Gómez Triana: *Victor Varela: teatro y obstáculo*, Editorial Unicornio, La Habana, 2003, pp. 112-113.
- 8 Cf. Norge Espinosa: *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable*, Casa Editora Abril, La Habana, 2002.
- 9 Cf. Joel Sáez y Roxana Pineda: *Palabras desde el silencio*, Sed de Belleza Editores, Santa Clara, 2002.

LEJOS ESTABAN DE IMAGINAR LOS JUGLARES

santiagueros de finales del siglo XVIII que doscientos y tantos años después se rememorara el teatro que ellos protagonizaron como seres marginados de la sociedad, y que en la década del setenta del siglo XX los nuevos relacioneros lo validaran como un teatro de reafirmación de la cultura popular.

Aunque el acercamiento a las relaciones por el Conjunto Dramático de Oriente tiene un proceso evolutivo de varios años, iniciado hacia 1971, que incluyó el estreno de importantes piezas teatrales, definitorias de una dramaturgia orgánica y propia, es con el estreno de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* de Raúl Pomares que se produce la eclosión de estas nuevas formas y contenidos, donde la dramaturgia del espectáculo irrumpe en la escena cubana como una revelación que *asombra*, por el conjunto de elementos novedosos, por la belleza y, sobre todo, por la efectividad en la comunicación con un público masivo y heterogéneo, que asimila los códigos de una extraverbalidad genuinamente popular y que responde a la convención que establecen los actantes, desde la primera aparición en escena hasta entonar la última nota musical del canto que cierra el espectáculo.

En *De cómo Santiago Apóstol...* se establece una conexión evidente de lo teatral con las transformaciones revolucionarias. La fábula del Santo Patrón de la ciudad, compulsado a bajarse del caballo, que al ser víctima de las injusticias de su propio régimen toma partido por las luchas libertarias del pueblo, es un atractivo pretexto para abordar un tema ancestral y tan de nuestros días como la imposición de la cultura de las clases dominantes y extranjeras, sobre la cultura de las grandes masas explotadas y la necesidad de preservar la identidad cultural.

Esto se expresa a partir de un discurso escénico con diferentes planos temporales, donde los actores representan a los relacioneros del siglo XIX, quienes a su vez interpretan, desde una postura crítica, al clero y la oligarquía en su relación con el pueblo sojuzgado en el siglo XVI, cuando se funda la villa de Santiago, y en el XIX,

cuando se recrudecen las contradicciones de clase y se inician las luchas independentistas. Esta estructura de la obra de representación de la representación, conlleva el teatro dentro del teatro, pues la acción dramática se mueve del pasado al presente y viceversa, trascendiendo al futuro.

La música en vivo, creada y ejecutada por los propios actores, es otro de los elementos dinámicos que conforman el espectáculo. Ritmos típicos cubanos y de la región como la conga santiaguera, guarachas, sones, tumba francesa... cumplen una función esencial en la progresión dramática. A ello se suma la asimilación de los mismos en su auténtica dimensión cultural y el reforzamiento en la estructura de una *relación tradicional*, que consta de un prólogo cantado donde se alude al argumento, y un epílogo, también cantado, como resumen temático. A través de técnicas contemporáneas en la búsqueda de la acción en el sonido, los intérpretes se apropian de cantos y lamentos que brotan de las improvisaciones analógicas y homológicas en escenas colectivas, y junto a otros resortes combinatorios de piezas grabadas con ejecución en vivo (sobre todo en escenas relacionadas con la liturgia) se concreta una sonoridad original, armónica y hermosa, que conjuga valores de nuestra cultura nacional.

A esta nueva forma de asumir el hecho teatral se suma la utilización de espacios escénicos flexibles con prioridad de las plazas y calles, que modifica las concepciones escenográficas y la gestualidad de los actores, además de propiciar la comunicación retroalimentaria con el gran público alejado de las salas teatrales.

En *Santiago Apóstol...* la escenografía fue decisiva para el montaje. La obra comienza con la aparición de los elementos que intervienen en su desarrollo e invaden la escena como una gran comparsa de carnaval; de ahí que esté concebida sobre la base de telones y pendones con pinturas en las que se mezclan y adosan, con mucha creatividad, elementos hispánicos, africanos y franceses que conforman nuestra cultura, para lograr una hermosísima unidad de significantes y significados, una gran funcionalidad

Juan Jaragán



Las relaciones, un teatro de vanguardia

Norah Hamze

en los nuevos espacios y una manera peculiar de establecer las reglas del juego de la representación con los espectadores, que cómodamente se ubican en la trama, a pesar de los planos temporales que se manejan.

El vestuario armoniza con este concepto, lleno de colorido y anacronismos, cercano al disfraz carnavalesco, y aún cuando cuenta con caracteres de los siglos XVI y XIX, comporta una lectura conforme al grupo social en cuestión.

Esta nueva manera de asumir lo teatral para los actores exige acercarse al personaje a partir de su cultura, con signos y símbolos que les son familiares, de manera espontánea, reconociéndose en su propia voz y en sus posibilidades corporales, alejado de mimetismos y sin sentirse prisionero del texto, sobre el cual en ocasiones improvisa, aprovechando las posibilidades que este y las circunstancias les ofrecen. El hecho de no seguir patrones preconcebidos no implica la renuncia a las técnicas de actuación que dominan, por el contrario: ellas constituyen el sedimento sobre el que se erige la gestualidad, sin insistir en aspectos psicológicos, sino más bien en los sociológicos, para privilegiar la ideología, la posición de clase y las relaciones conflictuales.

Por otra parte, la utilización del canto y los pasos danzarios como soportes extracotidianos de la acción, provistos de gran fuerza interior, conlleva una tendencia a la información, que se complementa con un profundo nivel comunicativo y eficaz manejo de la energía, sobre todo en aquellos personajes que, con independencia de la individualidad, funcionan como grupo, como una abstracción que comporta una significación determinada.

Al llevar a escena personajes populares y exponerse a espacios al aire libre, hay determinados códigos de comunicación en la gestualidad que se enriquecen y modifican. El comportamiento escénico adquiere una peculiaridad consustancial al género farsesco que prima en este teatro y se complementa con elementos estéticos formales. Esto trae aparejado la posibilidad de que personajes masculinos sean interpretados por mujeres, algo que a partir de entonces se convierte en una norma en el teatro santiaguero hasta nuestros días, contrario a lo que ocurriría con los actores, que sólo en oportunidades muy escasas asumían roles femeninos con apariciones fugaces, episódicas.

Redimensionado, hasta convertirse en un símbolo, por contener toda la magia del cuentero popular, nace el personaje de *Ño Pompa*. Él es quien narra la historia en *De cómo Santiago Apóstol...* y lo hace desde una postura participativa que lo involucra en la acción como protagonista, conciencia crítica y conductor de la idea de la pieza. Es de esos personajes —hombre o mujer— que han vivido tantos años, como delata su sabiduría, que trascienden su espacio y su tiempo para situarse en cualquier contexto propicio. Un ser auténticamente santiaguero, cándido y viril, astuto, jaranero, rebelde, sagaz, chota y digno; símbolo de la memoria, de la sabiduría popular... construido con los ingredientes de la cultura de la tradición del barrio, portador de elevados valores éticos, que lucha y triunfa; que llegó a la escena para quedarse como un personaje épico y clásico de estos tiempos.

En el proceso de transición entre 1971 y 1974, que se opera en el Dramático de Oriente, están los cimientos de lo que será el Cabildo Teatral Santiago y se engendra la *Teatrova*, un teatro también de novedad, que apela a la palabra cantada, al jular y a la música trovadoresca como elementos vivos y activos.

Los años setenta para Santiago de Cuba fueron muy fértiles y van a asegurar piezas emblemáticas al teatro cubano. La escritura dramática asimila la construcción de textos donde afloran conceptos de identidad nacional, tanto en lo temático como en el tratamiento escénico, lo que se corresponde con los fenómenos que a nivel de conciencia colectiva se operan en la sociedad cubana con el protagonismo de las masas populares, portadoras de una expresión cultural de matices diferentes. Es por ello que este nuevo teatro empieza a nutrirse de la memoria histórica y de la tradición. Se hurga en asuntos donde interaccionan la cultura de la resistencia con sus expresiones de nacionalidad y los códigos del *teatro de relaciones* como factor movilizador de las grandes masas.

Son recurrentes los temas históricos relacionados con nuestras guerras de independencia, a partir de hechos completamente distintos pero expresados a través de un lenguaje de códigos similares. Si tomamos dos piezas cortas como *El convoyero amarillo* y *El 23 se rompe el corojo*, de Carlos Padrón y Rogelio Meneses, respectivamente, podríamos comprender mejor estas aseveraciones.

El convoyero... parte de un relato que aparece en el libro *La tierra del mambí*, de James O'Kelly, sobre las incidencias de una velada artística en el campamento donde pernoctaron durante algunos días de 1873, Carlos Manuel de Céspedes y el resto de los integrantes del gobierno de la República en Armas; velada en honor al periodista irlandés James O'Kelly, que estaba de recorrido por los campos insurrectos, a la que hace referencia el propio Céspedes en carta a su esposa Ana de Quesada. En la velada Céspedes conoce de la presencia de un *relacionero* entre las fuerzas de Cambute y lo manda a buscar. El artista viene y ofrece su *relación*. Al concluir la actuación rechaza un billete de cinco dólares que intenta obsequiarle el periodista, proponiéndole lo entregue a los emigrados cubanos en New York que tanto lo necesitan. El incidente, que constituye una fuente de información sobre actividades desplegadas en la manigua y sobre la visita del periodista y su interés por llevar al mundo noticias sobre las victorias de los cubanos contra el régimen colonial español, sirve como relato base a partir del cual se elabora un monólogo que conserva el argumento en virtud de lo acaecido en el campamento mambí e incorpora una simpática narración como centro de lo que cuenta el personaje. La *relación*, parte de un incidente real, ratifica la existencia del *teatro de relaciones* como hecho cultural de origen netamente popular, también ligado a la historia y a nuestras luchas independentistas.

El 23 se rompe el corojo, obra en la que participa un gran número de actores, parte de un acontecimiento histórico tan singular y trascendente como la Protesta de Baraguá, acto que constituye a su vez un relevante suceso cultural como reafirmación de la nacionalidad cubana. La obra está estructurada sobre la base de la contradicción existente

entre lucha armada y cultura de masas *versus* dominación colonial. Es una pieza paradigmática del *nuevo teatro de relaciones*, que trata artísticamente uno de los eventos más sobresalientes de nuestra gesta libertaria, desencadenada por las agudas contradicciones a lo largo de un proceso, en el que transitan paralelamente los intereses económicos y políticos y las diferencias culturales.

Además de la convergencia de valores éticos, en estas dos piezas coexisten regularidades en el discurso general que cualifican la forma de hacer y de decir. Sus personajes, más que individualidades, representan categorías sociales. Concebidas para espacios flexibles, con todo lo que ello implica, se nutren de hechos reales, a partir de la narración y la doble representación. Tanto una como la otra apelan a la música como elemento de identidad para reafirmar el mensaje. En ambas están presentes la dignidad y el patriotismo del mambí y del relacionero, sus aspiraciones de justicia social, el tema del exilio y la reafirmación de la nacionalidad. Y se aborda la historia con rigor, bien cuando se parte de un hecho tan relevante como la Protesta de Baraguá o de otro tan simple como la actuación de un relacionero en un campamento mambí.

Las dos obras corresponden a la primera etapa de creación relacionera, pero a medida que se va indagando en esta tipología teatral y en las bases que la sustentan, se exploran otros terrenos próximos a los cultos sincréticos y se introducen los ritos mágico-religiosos, para profundizar en aspectos ontológicos que conducen al hallazgo de códigos nuevos.

Luego se propicia una apertura temática con la inclusión de piezas del repertorio universal. Suben a las tablas Lope de Rueda, Cervantes, Zorrilla, Gabriel García Márquez... e intercambian con obras originales que continúan privilegiando la indagación en cuestiones identitarias. No obstante, la gestualidad, el concepto del espacio, las especificidades en cuanto al tratamiento de la música y otros elementos de la representación, el humor criollo, versiones con aliento cubanísimo en la cotidianidad del texto y la forma de apropiación de los referentes de la cultura popular tradicional, se mantienen como soportes de la puesta en escena.

La singularidad que refiere esta forma de afrontar la creación encierra valores trascendentes que han influido sobremanera en los colectivos teatrales santiagueros en

los últimos veinte años. Laboratorio Palenque, cuya estética está marcada por su expresión a partir del ritual mágico religioso y los pasacalles o típicas piezas de teatro de relaciones; Estudio Macubá, que se apropia de la oralidad, esencialmente a través de leyendas afrocubanas; Calibán Teatro, que se inclina por la voluntad de reinterpretar a los clásicos; A Dos Manos, de más reciente creación, todos derivados del Cabildo Teatral Santiago y herederos de la tradición, han conformado, sin proponérselo, una poética permeada de la praxis relacionera, desde la escritura dramática, hasta los diversos lenguajes de la puesta en escena, donde afloran valores de una cultura mestiza, con predominio de la oralidad y con una manera singular en la interpretación y la apropiación de elementos sonoros y rítmicos, el uso frecuente de espacios alternativos y la asimilación de referentes de la cultura popular. Estas particularidades confirman que la herencia de los nuevos relacioneros sentó pautas en el movimiento teatral cubano, y su continuidad revela la evolución en contextos diferentes.

Por otra parte, falta hacer conciencia de que el rescate y reinterpretación de una *tradición popular* que germina al calor de las fiestas carnavalescas y de otras celebraciones «profanas» como pura necesidad de expresión de los más desposeídos, ha sido consecuencia lógica y consciente de las transformaciones que se gestan en la sociedad, con el protagonismo que en ellas alcanzan las masas populares, y de la misión social del teatro en correspondencia con el fenómeno revolucionador del pensamiento.

Por eso, al profundizar en la historia del teatro cubano, no puede soslayarse el legado de las relaciones a colectivos que hoy conforman el espectro teatral de una buena parte del país. No puede ignorarse la acción liberadora de los relacioneros en la conquista de nuevos espacios y espectadores; la capacidad de apropiación de referentes culturales afrodescendientes para ser reivindicados en escena, como elementos legítimos de la cultura cubana. Debe valorarse el alcance de su labor comunitaria, el aporte a la preservación de la identidad nacional, a partir de valores patrimoniales por la conquista de una estética de lo popular. Y, sobre todo, validar la estimable contribución a la socialización del arte y la cultura para el disfrute de las grandes masas, como *teatro de vanguardia* en la construcción de una sociedad diferente.



El 23 se rompe el corajo

El nuevo teatro de relaciones como identidad de expresión artística en Cuba

Ramiro Herrero Beatón

De cómo Santiago Apóstol...

NO HAY INFLUENCIA ABORIGEN EN EL TEATRO cubano. Los conquistadores españoles echaron abajo las piedras para levantar iglesias y cabildos. De esa manera acabaron con la cultura aborigen y destruyeron sus pueblos.

En 1512 los areítos, es decir las ceremonias de los aborígenes, donde se mezclaba el mito, la liturgia, la política, la religión, la economía, la magia y sus formas de vida, se prohibieron por una de las leyes de Burgos. Ya en el período de la Conquista los indígenas desaparecieron de la Isla como grupo social y cultural. Como individuos subsistieron algunos años más.

De unos trescientos mil, en que se calcula generosamente la población a la llegada de los invasores, apenas quedaban unos miles menos de cincuenta años después, que según el gobernador Pérez de Angulo vagaban sin pueblo, religión ni política.¹

Es notorio que en el primer censo de 1774 sólo se habla de blancos, negros y mestizos. El indio prácticamente había desaparecido como raza y con él el areíto que debemos considerar dentro de la prehistoria teatral cubana, expresión del sentimiento y la inteligencia de los primeros pobladores cubanos. Pudo ser un antecedente del teatro cubano, pero de ello no quedó nada, sólo alguna que otra referencia y muchas interrogantes.

Los antecedentes del teatro cubano están en las festividades del Corpus Christi, heredadas de la cultura española y de las fiestas religiosas de los cabildos negros de procedencia africana. Las primeras constituyeron las celebraciones colectivas de los siglos XVI y XVII para aliviar las necesidades de diversión de la comunidad. Las segundas eran espectáculos fantásticos que se realizaban una vez al año, el Día de Reyes, 6 de enero. Ese día los negros llenaban las calles de las villas cubanas con sus cantos y danzas.

Con el teatro de influencia europea que se expresaba en las festividades del Corpus iba surgiendo otro que respondía a factores étnicos y culturales totalmente

diferentes. Este se generaba en los barracones donde se hacinaban los negros esclavos o en las covachas de los negros libres, y era un medio de cohesión.

Así van a surgir en Cuba varias tendencias teatrales que mediante un proceso de interacción se definirán paulatinamente:

1. *Tendencia mimetista* que imita todo lo europeo y concretamente todo lo español. Comienza con lo que se ha considerado el primer texto teatral cubano, la primera obra de autor cubano: *El príncipe jardinero* y *fingido Cloridano*, de Santiago Pita. La siguen *Elegir con discreción* y *amante privilegiado*, de Miguel González, y otras.

2. *Tendencia nacionalista* de defensa de los intereses patrióticos y en contra del gobierno español y su dominación. Su trasfondo es el de un naciente espíritu antiespañol, caribeño y nacionalista. Se destaca *El Conde Alarcos*, de José Jacinto Milanés. Con ella se subraya un momento importante en la dramaturgia cubana. Es el período romántico. Se destacan asimismo las obras de Joaquín Lorenzo Luaces *El becerro de oro* y *El fantasmón de Aravaca*, entre otras. Esta tendencia incluye el teatro mambí, escrito durante la Guerra de los Treinta Años. Se desarrolló en el exilio: México, Colombia, Perú, y en cualquier país donde había cubanos que deseaban la independencia de su país. Ejemplos notorios son: *Abdala*, de José Martí, donde su autor sitúa al africano como centro de historia y lo convierte en héroe; *El mulato*, de Alfredo Torroella; *Alegoría cubana*, de Juan Ignacio de Armas; *Dos cuadros de la insurrección cubana*, de Francisco Víctor y Valdés; *El grito de Yara*, de Luis García. Con la aparición del imperialismo norteamericano en el siglo XX, durante la República, otros autores se referirán en sus obras a la dura situación política y social y denunciarán la dependencia a ese país que no cesa en tratar de apoderarse de Cuba. Ellos son: José Antonio Ramos con *Almas rebeldes*, *Una bala perdida*, *El traidor*, *Tembladera*, etc., y Paco Alfonso con *Lola Dolores*, *Borracho de amor*, *Sabanimar*, *Cañaveral* y otras.

3. *Tendencia populista* que comienza con los sainetes y culmina en el género alhambresco, nombre que tomó por el teatro donde se representaban esas obras. Las piezas tenían un argumento intrascendente. Se destacaban las frases chispeantes, el doble sentido, el lenguaje soez, la burla, la sátira, y como autores Federico Villoch, Gustavo Robreño, Olallo Díaz y otros.

4. *Tendencia popular*, que tiene su antecedente en las obras de Francisco Covarrubias, padre del teatro cubano y autor de muchas piezas que conocemos por fragmentos y referencias ya que no se publicaron y los libretos se perdieron. Con ella hace su aparición el teatro bufo, más exactamente el 31 de mayo de 1868 con el nombre de Bufos Habaneros, fecha que marca el nacimiento del teatro cubano. Así aparecen definitivamente en escena el negro, el chino, el comerciante, el capitalista, el acreedor, la heredera y la actualidad nacional vista con una mirada cómica. También asoman el choteo cubano, la música, los bailes y el habla popular. Los autores más prominentes fueron Creto Gangá, Francisco Fernández, Miguel Salas, Jacinto Valdés, Joaquín Robreño e Ignacio Sarachaga. Ellos crearon mulatas sandungueras, negros cheches y curros, guajiros, chinos, ñáñigos, niñas «inocentes», diálogos con mucho humor y picardía. Son nuestros primeros dramaturgos que se dedican todo el tiempo al teatro.

5. *Tendencia relacionera o teatro de relaciones*, que el Cabildo Teatral Santiago va a utilizar como proyecto estético durante las décadas de los setenta y los ochenta del siglo xx con excelentes resultados en Santiago de Cuba.

En su acepción común el nombre *relaciones* tiene muchas significaciones en nuestro idioma. Es un trozo largo que dice un personaje, ya para contar una cosa, ya con cualquier otro fin; en España, desprendimiento o fragmentos de comedias, generalmente monólogos y también diálogos breves, con algún juego escénico capaz de efectuarse en las casas y entre simples aficionados; en Latinoamérica, ciertas figuras de las danzas populares argentinas y uruguayas en las cuales los bailarines, parados unos frente a otros, entablan un breve debate en verso; en México, un tipo de representaciones populares; en Santiago de Cuba, una forma teatral con características propias.

José Antonio Portuondo afirma que se dio el nombre de *relaciones* a ciertos dramas y comedias en un acto representados durante los mamarrachos, es decir, los días 24, 25 y 26 de julio, en Santiago de Cuba, constituidos en grupos de actores improvisados y con muy escasa presencia de blancos en los últimos tiempos cercanos a la desaparición del género, y en los cuales los papeles femeninos los asumían hombres, como en los comienzos del teatro.²

De este modo las relaciones constituían una forma muy específica de teatro popular, que se había insertado en el patrimonio cultural de Santiago de Cuba. Los negros traídos a la porción oriental de la Isla en los días de la trata esclavista pertenecieron, en su más importante porción, a la cultura bantú, en tanto que los de procedencia yoruba o lucumí se asentaron en mayor número en la región occidental. La gangarilla española halló así una fácil

transculturación en el izibongo bantú, engendrando las relaciones en las que, con predominio de las más elaboradas formas castellanas, mantenidas a través del renovado repertorio de melodramas románticos que fluyó después sobre Cuba, se maridaron dos tradiciones teatrales nacidas de una idéntica necesidad de expresión profana.

Las *relaciones santiagueras* se caracterizaron por:

-La utilización de un decorado sencillo, un simple biombo, capaz de ser transformado con facilidad por los propios relacioneros aunque, a veces, se llegó a un decorado más complicado.

-La estructuración de las obras sobre la base de un prólogo o representación cantados, donde se alude de forma popular el aspecto anecdótico del argumento, y un epílogo o despedida, también cantados, donde se incide sobre la solución del conflicto.

-La mezcla de situaciones cómicas y trágicas.

-La conformación de obras dialogadas en verso y en prosa, y de obras unipersonales y monólogos.

-El uso de vestuarios abigarrados, de mucho colorido, confeccionados por los propios actores o por «madrinas» o mecenas.

-Una mezcla de elementos folclóricos muy diversos, como el del relacionero que lleva atado a la cintura un pequeño muñeco en forma de caballo sobre el cual simulaba ir montado, para interpretar a algún caballo, lo cual dio lugar a la aparición del caballito del carnaval.

-El manejo de utilería generalmente convencional, elaborada por los propios relacioneros o amigos artesanos.

-El uso de espacios escénicos muy variados: patios, escalinatas, plazas, calles, etc.

-La ejecución de la música popular cubana: guarachas, sones, congas, guajiras, etc., y su utilización según la necesidad escénica.

-El empleo de la sátira, la chanza y el choteo cubanos, el doble sentido, la frase ingeniosa y aguda de moda, el refrán y algún que otro dicharacho.

-La utilización del carnaval como fuente expresiva y como marco idóneo para las representaciones.

-Un repertorio muy diverso, donde se podían distinguir obras originales o versiones y adaptaciones del teatro clásico y romántico español.

El público al que iba dirigida la representación pertenecía a los sectores más humildes del pueblo santiaguero, de escasa o ninguna instrucción. El nivel de comunicación alcanzado entre los relacioneros y el público era casi perfecto.

Su versatilidad conseguía una comunicación plena aun violando algunos de los preceptos dramáticos establecidos en los siglos xix y xx, a través de una hibridación de géneros y estilos que, en el teatro más conocido, conduce habitualmente a la incompreensión y la incomunicación, pero en este caso constituía la esencia de su popularidad.

La relación en lugar de cuento y el relacionero en lugar del cuentero tuvieron como implicación el valor del hallazgo santiaguero. De ahí que diluyera cualquier aplicación folclorista del hecho artístico. La relación,

además de significar relato, implica respuesta. Es decir, contar algo, pero no solamente en una dirección, la del receptor, sino que también va dirigida al emisor. De modo que es un cuento, una historia o una fábula con regreso en el sentido comunicativo, por lo que crea un canal perfecto de retroalimentación.

En la década de los setenta del siglo xx, el Cabildo Teatral Santiago³ asume las relaciones y las incorpora a su trabajo, las convierte en un proceso creativo con posibilidades insospechadas. Así comenzaron a surgir las nuevas relaciones, sobre todo porque estaban dirigidas a un público diferente, con otras necesidades e intereses. Los nuevos relacioneros no acudían a los viejos asuntos ni a remedar las viejas formas. Los tiempos habían cambiado y por supuesto también el público y su contexto.

No es casual esta elección ya que responde a una necesidad histórica de los cubanos de reforzar su propia identidad nacional y la formación de un pensamiento nuevo. Por eso deciden salir de la pequeña sala a la italiana donde iba un público muy reducido, con intereses elitistas, y se lanzan a las calles, escalinatas, parques y plazas en busca del gran público que no tiene afeites y se ríe a mandíbula batiente. De esta manera comenzaron a hacer las nuevas relaciones, destinadas a un público diferente, con otras necesidades e intereses. Abandonaron los viejos asuntos, las formas obsoletas y los lenguajes tradicionales por la posibilidad de encontrar un lenguaje teatral lo suficientemente coherente que les proporcionara una comunicación eficaz con los espectadores, un lenguaje espectacular con significados nuevos, y asumir una responsabilidad histórica con el pueblo: trabajar por desarrollar su teatro donde se vieran sus acciones, conflictos y costumbres, es decir, la vida.

De esa manera los nuevos relacioneros facilitarían la formación estético-teatral del público e incidirían en la visión artística de la realidad cubana, reafirmando los valores culturales de la comunidad, al mismo tiempo que se retroalimentaban de una forma muy peculiar. También ello provocó una labor de rescate de viejas tradiciones, junto con la creación de una nueva forma de expresión teatral que sería aceptada por el público de una manera inusitada y apasionada. ¿Qué encontraron los integrantes del Conjunto Dramático de Oriente, después Cabildo Teatral Santiago, en las *relaciones*?

-La manera de mover mucho público a sus representaciones, sobre todo aquellos que normalmente no iban al teatro.

-Su autenticidad y búsqueda de la esencia de lo cubano, es decir, saber cómo eres, conociéndote a ti mismo.

-Elementos de la nacionalidad cubana, la cultura y la idiosincrasia contenidos en los temas, las expresiones gestuales, plásticas y musicales.

-La efectividad en la comunicación con los espectadores que de una manera masiva acuden a las representaciones.

-La posibilidad de transmitir aspectos culturales, sociales y políticos de una manera eficaz.

-La manera en que las formas tradicionales pueden ser revitalizadas con contenidos nuevos para lograr más eficacia y belleza

-La posibilidad de encontrar un nuevo lenguaje teatral lo suficientemente coherente que proporcione una comunicación eficaz con los espectadores para la conservación y desarrollo de la cultura popular.

El nuevo teatro de relaciones introduce una nueva visión en los contenidos y formas del lenguaje espectacular. Su repertorio estaba vinculado al interés de reafirmación de los valores nacionales y abarcaba problemáticas tan diversas como el convulso proceso de la formación de Cuba como nación, el inicio de la lucha independentista, el escamoteo de la independencia nacional por los Estados Unidos de América, la lucha de los campesinos por la tierra durante la República, la real situación de postración social escondida tras el bufo, la lucha por la solidaridad humana y, en un contexto más inmediato, el combate de nuestra Revolución contra la subversión, el problema de supervivencias negativas como la vagancia, la responsabilidad de los jóvenes en la construcción de una sociedad diferente, más justa, etc. Los nuevos relacioneros acudían a la historia, no con afán historicista sino en busca de la identidad nacional y con un propósito de reconquista frente al escamoteo y la distorsión que de ella hicieron las fuerzas reaccionarias.

Ellos elaboraron un repertorio que respondió a las nuevas exigencias con obras de autores del grupo teatral y con autores de otras latitudes. Estas fueron obras importantes del colectivo por su calidad, éxito de público y de la crítica especializada, tanto nacional como internacional. Entre las más destacadas podemos mencionar: *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra, Cefi y la muerte, Juan Jaragán y los diablos, El 23 se rompe el corajo, La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón, La paciencia del espejo, Mientras más cerca, más lejos, Asamblea de las mujeres, Baroko y El otoño del Rey Mago.*

Ese repertorio, junto a otros significantes (gestos, entonaciones, músicas, canciones, vestuarios, utilerías y formas del habla popular), permitió crear un lenguaje iconográfico y atractivo, cuyos signos lograron la comunicación efectiva y eficaz con el espectador cubano de los setenta y de los ochenta del siglo xx.

Esos nuevos relacioneros, también llamados «cabilderos», comenzaron a utilizar nuevos espacios para sus representaciones: las plazas, las calles, las escalinatas, los patios, los centros de trabajo, las escuelas, las unidades militares y los bateyes de los centrales azucareros. La comunicación lograda con el público, tanto urbano como rural, en disímiles espacios y muchas veces concurriendo circunstancias de orden técnico adversas, avalan la alta calidad de los resultados de los integrantes del Cabildo Teatral Santiago.

La música desempeñó un papel muy importante como condición significativa en la estructura dramática. Se empleó fundamentalmente la música popular cubana: guarachas, sones, congas, guajiras, rumbas, según las necesidades escénicas.

La escenografía dejó de ser muy simple y sencilla, constreñida a las necesidades escénicas, para llegar a la desmesura y a la multiplicidad de telones y objetos con muchos significados de acuerdo con la situación en que se encontraban los personajes.

El vestuario llegó a ser muy abigarrado y de mucho colorido, con carácter simbólico en algunos casos. En la mayoría de las obras, el mismo tenía una significación económico-social y psicológica, determinado por la condición de cada personaje, así como por la época a la que se refería cada obra, a pesar de los anacronismos.

La sátira fue un arma necesaria que los cabilderos aprendieron de los viejos relacioneros y que llevaron hasta sus últimas consecuencias, mediante juegos, chanzas, tono ferial, la inclusión de refranes, dicharachos propios de la sabiduría popular, la mordacidad, la palabra de moda, el doble sentido, la frase ingeniosa, aguda y el choteo cubano. Por ejemplo: «Eso es jugar con candela»,⁴ «Le zumba el mango»,⁵ «Donde hay mulata brava, no existe carapacho duro»,⁶ «No hay peor ciego que el que no quiere ver»,⁷ «Amo que tiene cuchillo no se le enseña la pecueza»,⁸ «No se debe nadá contra la corriente»,⁹ «Amo que pega no se le puede dar lo fuate»¹⁰ y «La gente debía llorar cuando nacé y reír cuando morí».¹¹

Los nuevos relacioneros se apropiaron de variadas técnicas actorales que utilizaron adecuadamente, así dieron un carácter muy especial a la manera de comunicarse con el público. También incorporaron significantes que en el contexto de la obra adquirían nuevos sentidos hasta transformarse en imágenes muy expresivas y comunicativas.

Los autores del Cabildo Teatral Santiago apelaban a determinadas estructuras dramáticas que dependían del entorno santiaguero. Así la estructura de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* se sustentaba en la Carabali; *Cefi y la Muerte*, en el bembé de saó; *La paciencia del espejo*, en la Tahona; *El 23 se rompe el corajo*, en una comparsa santiaguera, etc.

Las puestas en escena, ricas en colorido, empleaban riñas de gallos, controversias campesinas, juegos de dominó y máscaras para caracterizar a los personajes.



El Cabildo Teatral Santiago tuvo rasgos que le fueron muy peculiares como:

a) La sistemática búsqueda de una gestualidad que se correspondía, y en cierta forma ayudaba, al pesquisaje —en la historia cubana y prácticas sociales actuales— de lo que pudiéramos denominar signos cotidianos de lo cubano.

b) La búsqueda de una teoría integral de la acción dramática que, partiendo de la vinculación teatro-folclor-historia, armonizara formulaciones tanto dramatúrgicas como de actuación, dirección escénica, musicalización, etc.

c) El perfeccionamiento de mecanismos de vinculación con el público a partir no sólo de la inserción en las fiestas populares tradicionales y el trabajo en las barriadas de su ciudad sede, sino también propiciando la emergencia de nuevas expresiones colectivas llamadas a convertirse en tradicionales, como fueron las Noches Culturales de la Calle Heredia y son ahora la celebración anual del Festival de la Cultura Caribeña. Una definición de la tradición oral del pueblo cubano, en tanto poesía, en tanto visión del mundo y de sus portadores en sí mismos considerados, y de las celebraciones colectivas tradicionales, en tanto peculiar memoria nacional, y en tanto unión natural y espontánea de diferentes manifestaciones de elementos temáticos y formales de los montajes que se realizaron.

d) La característica de constituir una expresión artística de culminación nacional, por la cristalización en ella de tendencias sin converger plenamente hasta el presente, por la identificación con los intereses populares conscientemente reconocida, y por la voluntad de avance hacia el futuro en consonancia con ellos.

En el tiempo que le tocó existir como grupo teatral fue el único colectivo profesional de Cuba que procuró, con voluntad estética, la unión funcional entre el folclor y la representación teatral. Su línea estética fue crear un teatro que, partiendo de las relaciones, fuera recibido por el público como una fiesta popular, que propiciara el encuentro con los más genuinos valores nacionales del pasado y del presente.

Para que el lector posea una idea de la importancia y significación que el Cabildo Teatral Santiago tuvo para la cultura cubana y en especial para el teatro, exponemos los rasgos coincidentes y diferenciadores de esta agrupación teatral con la del grupo de teatro español Guirigay¹² a raíz de un encuentro que sostuvieron ambos colectivos en Cuba.

¿En qué aspectos coincidían?

-Pretendían una identidad común de expresión artística en cada uno de sus contextos y encontrar elementos de identidad cultural que permitieran confirmar en algunos casos y reafirmar en otros determinados valores de la sociedad. El Colectivo Teatral Guirigay tras las huellas de aquel otro soñador amigo de los molinos y fondas. El Cabildo tras la magia del maridaje de Santiago Apóstol y Oshún.

-Hacían un teatro sin concesiones, dirigido a toda la sociedad y en especial a la parte más progresista del público.

-Se valían de la investigación social para llenar de sustancia viva las obras representadas.

-Trataban de asumir la tradición como soporte expresivo del discurso artístico de una manera nueva, creadora. Como vanguardias artísticas, se apoyaban en ella.

-Utilizaban múltiples espacios, tanto al aire libre como en locales cerrados: canchas de baloncesto, patios, plazas, escalinatas, bateyes, etc. Guirigay y Cabildo rehusaban las apáticas mieles de la «cultura» y se encaminaban hacia el corazón de la ciudad. Ambos grupos conocieron e hicieron el verdadero teatro, el teatro al aire libre. Guirigay por Lorca; Cabildo por un viejo relacionero. Ambos colectivos se deleitaron del dulce sabor del éxito.

-Ayudaron a desarrollar su dramaturgia nacional con obras creadas por sus integrantes.

-Veían al espectador no como un ente pasivo, sino como co-creador del espectáculo teatral mediante la interacción entre el hecho artístico y su participación activa y retroalimentadora.

-El teatro se había convertido en una necesidad tanto del público de la comunidad donde viven, como de los creadores, en tanto sus espectáculos expresaban sus aspiraciones inmediatas o mediatas.

-Habían comenzado a desarrollar un lenguaje propio que los identificaba artísticamente como unidad *per se* y los diferenciaba de otros colectivos teatrales.

-Los personajes creados constituían una síntesis de una realidad inconmensurablemente rica y variada. Guirigay mostraba un personaje urbano de la gran ciudad: el *yuppie*, que recorría los vericuetos más intrincados de muchas ideologías contrapuestas. Cabildo lo hacía con *Ño Pompa*, conciencia crítica de la sociedad cubana actual tendiente a poner en tela de juicio cualquier situación conflictual cara a la sociedad cubana.

-Trataban de conocer y dominar las nuevas técnicas y las imágenes. Trabajaban codo a codo frente a las prisas, la búsqueda pausada, la investigación rigurosa y colectiva. Creyeron en el trabajo colectivo y en la estética de la participación. Buscaban imágenes actuales que salieran de las medias tintas, atravesaran ciénagas, desiertos, y alcanzaran la luz que irradia el mantel inmaculado de un sueño para el que no ve y para el bárbaro que no quiere ver.

-Han padecido temporales de deserción que han hecho que el barco teatral se entremezclara y pareciera en zozobra, pero nuevos vientos lo impulsaban hacia brillantes horizontes en la búsqueda del vellocino de oro teatral.

-Tanto al Colectivo Teatral Guirigay como al Cabildo Teatral Santiago los unieron maravillosos y hermosos sueños y ambos avanzaban inexorablemente montados sobre alados rocínantes.

¿En qué se diferenciaban?

-Guirigay poseía un cosmopolitismo necesario por ser un grupo de teatro español que trabajaba (y actualmente trabaja) en un país europeo que forma parte de una comunidad con muchas similitudes, pero también con acentuadas diferencias. Cabildo luchaba por un

nacionalismo necesario que les permitiera encontrar una identidad cultural al pretender reafirmar los valores esenciales, cercenados y mutilados en muchas ocasiones.

-Guirigay asumía el teatro como actividad empresarial ajustada a la oferta y la demanda del mercado capitalista. Cabildo asumía el teatro como actividad social, dirigida a plasmar aspiraciones del ser humano para poder vivir en un mundo más pleno y fecundo.

-Guirigay contemplaba la historia con ojos maravillados del mito y trataba de encontrar claves que permitieran al hombre actual soñar. Para el Cabildo la historia no era una agrupación de hechos cronológicamente sucesivos, sino la concurrencia múltiple de condiciones objetivas y subjetivas, de elementos pasados, presente y futuros, de unos hombres y otros en un tiempo y espacio dinámicos, mutantes y mutables.

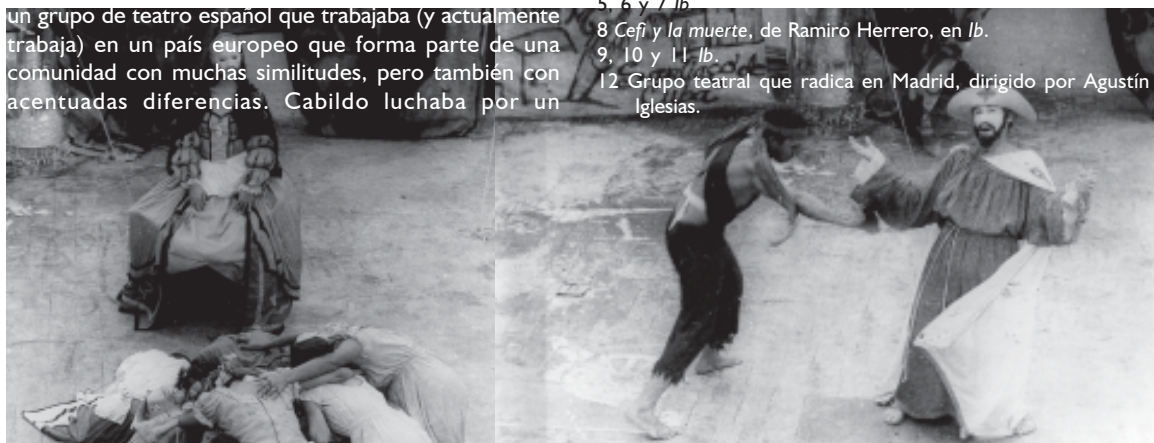
-Guirigay trataba de descubrir en los cuerpos de los propios actores la magia codificada del Oriente asiático y de descifrar sus propios códigos: el bufón, la Comedia del Arte, el Mediterráneo. Cabildo lo hacía en el Oriente cubano con el relacionero, el carnaval, los sistemas mágico-religiosos y el Caribe.

-Guirigay encontró «el sueño americano» con sus paraísos y sus infiernos, con sus secretos a voces dichos en juergas y bacanales citadinas, en las nuevas y viejas tabernas y en los relucientes prostíbulos. El Cabildo Teatral Santiago lo sepultó hace mucho tiempo, pero, ojo avizor, continuaba haciendo la guardia en una trinchera cada día más profunda.

En suma, podemos afirmar que el Cabildo Teatral Santiago logró consolidar, mediante las relaciones, una expresión artística de culminación e identidad nacional que el público recibía como fiesta popular, al propiciar el encuentro con los más genuinos valores históricos y culturales del pasado y presente cubanos. El teatro se convertiría en un arte al servicio de la comunidad en tanto expresaba sus necesidades y aspiraciones y reafirmaba sus valores esenciales.

NOTAS

- 1 Rine Leal: *La selva oscura*, tomo 1, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 37.
- 2 José Antonio Portuondo: «Alcance a las relaciones», en *Astrolabio*, Colección Cocuyo, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1973, p.162
- 3 Agrupación teatral insigne de la ciudad de Santiago de Cuba, fundada el 21 de septiembre de 1961 con el nombre de Conjunto Dramático de Oriente.
- 4 *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, de Raúl Pomares, en *Letras Cubanas*, La Habana, 1983.
- 5, 6 y 7 *Ib.*
- 8 *Cefi y la muerte*, de Ramiro Herrero, en *Ib.*
- 9, 10 y 11 *Ib.*
- 12 Grupo teatral que radica en Madrid, dirigido por Agustín Iglesias.



tablas

Libreto 73

Rosa Fuentes

ILUSTRACIONES: TONY RODRÍGUEZ



Una historia de amor con La Historia al fondo
basada en la novela *Un mundo de cosas* de José Soler Puig

Reinaldo Montero



Reinaldo Montero (Ciego Montero, 1952)

Escritor. Licenciado en Filología por la Universidad de La Habana. Dentro de su cuantiosa bibliografía, que supera la veintena de títulos, destaca su producción dramática: *Con tus palabras* (1987), *Memoria de las Lluvias* (1989), *Historias de Caracol* (1994), *Medea* (1997), *Los equívocos morales* (1999), *Fausto* (2003), *Rosa Fuentes* (2003), *Concierto barroco* (2004) y *La violación* (2004), las dos últimas dadas a conocer por nuestro sello Ediciones Alarcos. Directores como Abelardo Estorino, Raquel Revuelta, Carlos Pérez Peña y Julio César Ramírez han llevado a escena sus textos en importantes colectivos como Teatro Estudio, la Compañía Hubert de Blanck, el grupo Escambray y Teatro D'Dos. Ha obtenido numerosos premios con su obra dramática, entre los que referimos el Premio Castilla-La Mancha, en España, y el Italo Calvino y el Premio de la Crítica, en Cuba. Ha impartido talleres de Dramaturgia en varios países de América y Europa. Es hoy una de las voces dramáticas más sólidas y establecidas de la escena nacional.

Del sillón y del cuerpo

Mercedes Melo Pereira

Abandonado al balanceo, el cuerpo transita los espacios del ser y reconoce su precaria eternidad. Como la lámpara atada al techo húmedo de la iglesia, el cuerpo dura en su condición pendular, en la insistente monotonía del ciclo: *atrás, adelante, atrás*.

El instante es inmóvil y en el instante –ese lapso ininteligible, anómalo– el tiempo no transcurre y el cuerpo queda suspendido, deslizado de toda duración: *adelante, atrás*.

No el círculo, su perímetro inútil, incesante; no la espiral imposible, la dialéctica, la escalera de caracol, el laberinto, el infierno, otros descensos; sino el arco limitado, la amplitud veleidosa, la lúcida fatalidad del período: *adelante*.

Desde el futuro, es decir desde el porvenir, es decir desde la muerte deberá ser posible todo balanceo, es decir todo regreso.

Del sillón

Hace ya más de un cuarto de siglo descubrí que el sillón es un objeto básicamente femenino. Sentada es la mujer sentada. Para el hombre la verticalidad, la aspiración, la altura máxima de la cabeza levantada. Lo más bonito en la mujer es el asiento, aconsejaba mi abuela, sentada desde hacía años. Sentada. Pero la silla es una estancia mínima, provisional: marca de lo habitable. La silla vacía. La ausencia. El sillón remonta una permanencia en lo pendular, temporaliza el espacio, que deviene entonces abarcador del antes y el después. La muchacha que espera al novio, la chaperona que los vigila, la madre que amamanta a su hijo, la esposa que en la alta noche espera al marido que tal vez no llegará, otra vez la madre que espera, la abuela que espera, en una suspensión del tiempo donde no hay progreso ni regreso, porque el balanceo agotador reduce y muele el tiempo, la humana y engañosa sensación de transcurso y torpe linealidad ascendente hasta llegar al polvo de la duración, de una inmensidad donde la mujer que se balancea puede elegir, desplazarse.



—No, no es ahora ese momento, mamá.

—¿Y qué toca entonces?

Desde el sillón la mujer sentada es dueña de una estancia en el ser que acapara —en el espacio mínimo de la sala que se hunde y emerge en cada balanceo— un tiempo desordenado, quebrado, compuesto de retazos y lacerado de súbitos desgarrones que la sentada se empeña en coser, zurcir, repasar una vez y otra hasta encontrar el sentido o figura o forma final del paño de la vida.

Cuatro sillones alcanzan y sobran para dos mujeres y dos hombres. Especialmente si los hombres prefieren no sentarse más que para dejar, como quien no quiere la cosa, una onza de oro. Más si el novio prefiere requiebros o recuerdos a lomos del mulo, en un carretón o arria que prefigura desde el inicio de la pieza el vaivén que luego padecerán los sillones. Especialmente si la novia prefiere el monte al sillón *Dale mulo*, y recoge la onza *Oh, mulo*, la devuelve *Dale mulo, dale*, y la vuelve a aceptar, *Oh, mulo, oh*.

Si dos mujeres se acompañan en una sala de gente rica o de gente pobre recordando a los hombres, tenemos a la vista una pieza bien tradicional para el teatro cubano. Si se superponen, se suceden, también. Pero si una mujer está un poco ida y la otra un poco loca (*Muchacha, ¿te volviste loca? No cabe duda, tú estás loca. La guerra y la loca. La loca de esta casa anda en guerra. ¿Quién le dice a la loca de esta casa que ya, que se quite del tira tiro? Estás loca, hija...*), y si el hombre bueno parece lelo y el villano parece bueno y el lelo y el villano son amigos y a la loca le toca amortajarlos a todos...

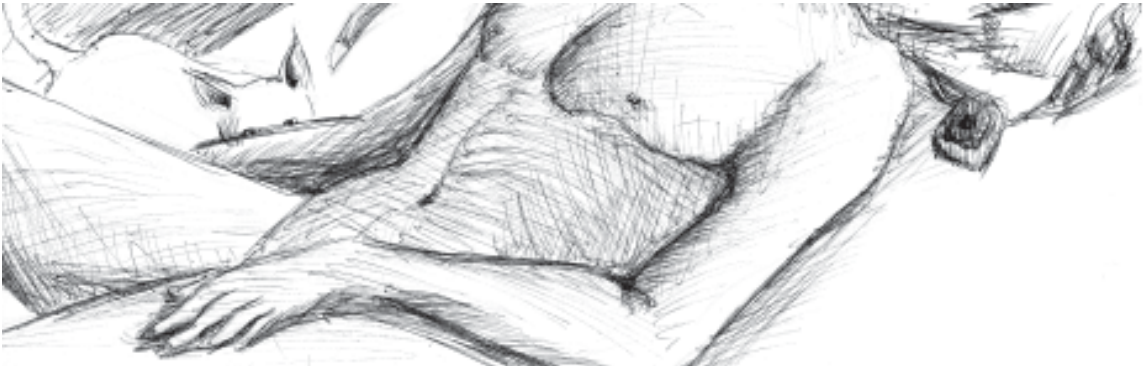
—¿Ahora es que toca?

—Sí, mamá.

Del cuerpo

Montero insiste tercamente en leer la Historia como historias, para configurar sus historias de esa manera fragmentaria y laboriosa con que tratamos de aprender lo que somos en la Historia mayor y en nuestra propia historia personal. Por eso tal vez sus relatos –no importa si novelas, cuentos, teatro– van tejiendo un solo relato histórico, subjetivo, explícita o implícitamente confesional, dolorosamente reflexivo, como si las negaciones con que tenazmente responde a sus propias preguntas necesitaran del balanceo explorador, de ese femenino zurcir, remendar un relato –la cultura, la historia, el Relato– que nos ha llegado quizás demasiado perfecto, demasiado lineal, demasiado lleno de respuestas de claves que conviene reconstruir. Y tal vez sea por eso que las mujeres de ese relato que escribe Montero despierten más inquietudes, mayor desconcierto, tanta saludable desazón. Ni Rosa ni la madre son programáticas de un deber ser: tampoco de un rechazo. Los hombres ocupan dulcemente en esta historia una subalternidad que se asienta precisamente en la jerarquización que las mujeres mismas les otorgan: en sus proyectos de vida, en sus recuerdos, en su miedo y en su amor.

Una mujer sentada, su previsible balanceo abarca el recuerdo de sí y el recuerdo de otros. Una historia siempre se construye desde el futuro, es decir desde el porvenir, es decir desde la muerte. La conversación con los difuntos, el diálogo entre difuntos no es aquí un mero recurso dramático ni una apelación a la literatura. En las casas de la ciudad y del campo, en salas con dos sillones como la de Rosa –como la tuya– los muertos se sientan a conversar, a recordar su estancia entre los vivos. Por eso cuando un sillón se mece solo, los mayores extienden la mano para detener ese balanceo pertinaz con que los difuntos quieren venir a hacernos compañía: *atrás, adelante, atrás.*



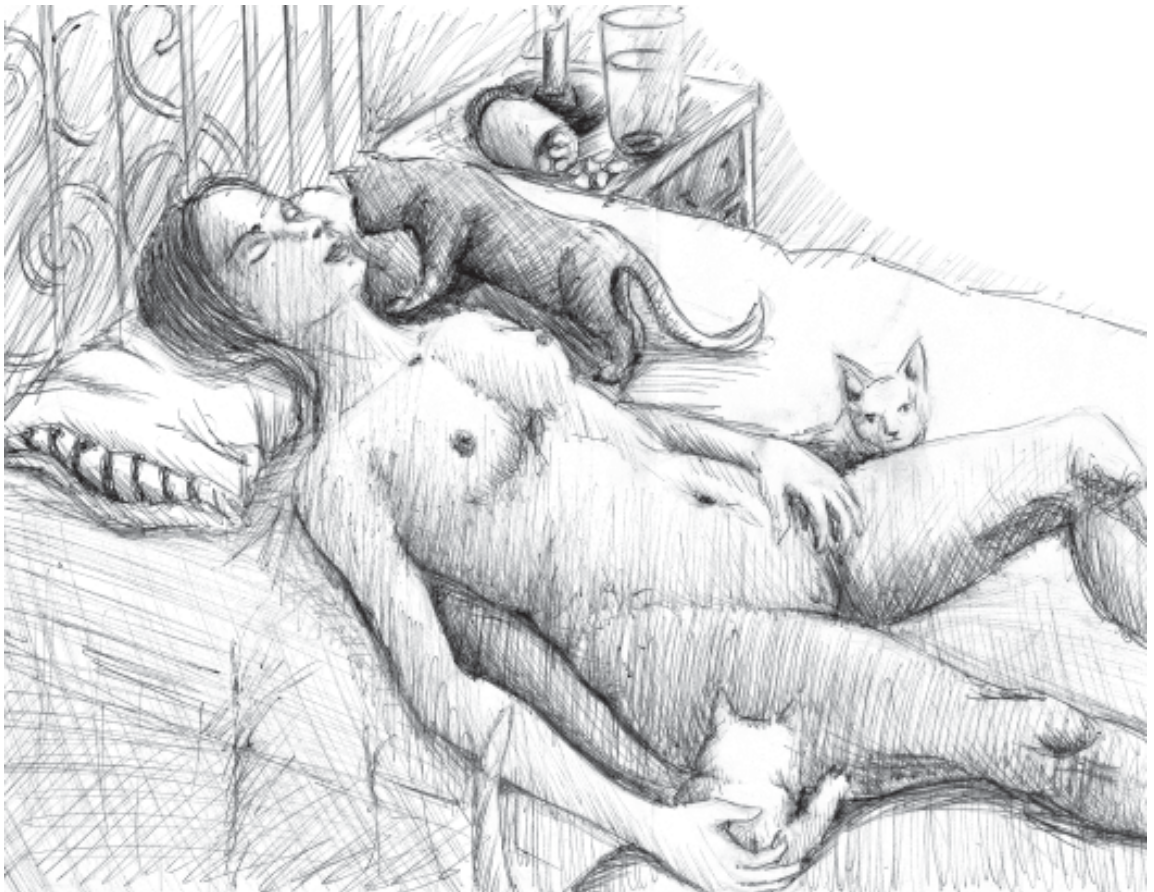
para Aida y Jorge Luis entre otras deudas

Dramatis Personæ

ROSA
NICANOR, esposo de Rosa, y DON PEDRO
LA MADRE de Rosa

El espacio

Dos «sillones de gente rica» y dos «sillones de gente pobre», así los llama Rosa, y luego dos sillas, que junto a la utilería y a elementos de vestuario afianzan el recuerdo.



PRIMER TIEMPO
D LA PAZ A LA GUERRA

I

Rosa y al momento Nicanor.

ROSA. Yo vivía, vivía, vivía.

NICANOR. Desde aquella mañana que me sacaste la lengua, tú y yo somos uno.

ROSA. ¿Que yo te saqué la lengua?

NICANOR. Me la sacaste, y me bajo del carretón para ver qué tanta confianza, y tú en la acera, como santa en altar, haciéndote la mosquita muerta. ¿Qué te pasa conmigo?

Rosa lo mira derecho a los ojos.

NICANOR. A ti te pasa algo conmigo.

ROSA. (*Se aleja.*) Te siento la mirada aquí, y por aquí, por aquí también, y donde no digo. (*Ríe, se recoge el pelo, toma un chal, se lo acomoda en los hombros.*) Iba a cumplir quince, ya era una mujer. ¿Cómo sería yo por ese entonces? Nunca me dejé retratar. Nadie se parece a sus retratos. No sé cómo pueden decir que se parecen. A ti sí que te pasa algo conmigo.

NICANOR. Dios, hasta aquí me llega, un olor sin esencias, tu cuerpo, un olor a sol.

ROSA. Yo vivo, vivo, vivo.

NICANOR. Dale mulo. La calle de adoquines, y allá lejos, el mar resplandeciendo, los muelles, los barcos negros con chimeneas, los barcos de velas con palerío en enredazón, barcos blancos. No es blanca. Oh, mulo. Tú eres medio mulata.

ROSA. Soy blanca reblanca, negra retinta y china de Cantón.

NICANOR. Dale mulo, dale. Y por la acera, puestos de frituras, de empanada de bacalao, dulceros con los tableros en la cabeza, y en cualquier esquina, ponche de leche, qué sabroso, y la sambumbia de agua y miel de caña con canela y vainilla. Oh, mulo, oh. Qué sabrosa. Buenos días, Rosa.

Rosa aguanta la risa, casi no puede con la risa dentro de la boca.

NICANOR. Dije «buenos días». Que dije «buenos días».

ROSA. Suelta, Nicanor.

2

Los «sillones de gente pobre». Sentada en uno de los sillones, La Madre. Rosa se sienta en el otro sillón.

LA MADRE. ¿Qué pasa?

ROSA. Nada.

LA MADRE. ¿Cómo que nada?

ROSA. Nada.

LA MADRE. Llegas con sofoco.

ROSA. Vine a la carrera, para llegar pronto.

LA MADRE. ¿No le da pena que la vean corriendo por la calle? Usted es una señorita.

Rosa sube las piernas.

LA MADRE. Siéntese en debida forma.

Rosa baja las piernas.

LA MADRE. ¿Lo viste?

ROSA. ¿A quién?

LA MADRE. ¿A quién va a ser, a tu padre?

ROSA. Ah, sí.

LA MADRE. ¿Y qué?

ROSA. ¿Qué de qué?

LA MADRE. Niña, ¿tú estás ida?

ROSA. Ah, sí. No, no pudo hablar con Don Pedro.

LA MADRE. ¿Cómo que no pudo?

ROSA. Le tiene mucho respeto a Don Pedro.

LA MADRE. Qué respeto ni qué ocho cuartos, si tu padre no cree ni en la madre que lo parió. Le importas un comino, eso es lo que pasa. Sinvergüenza.

Se escucha sonido de tropa marchando.

ROSA. (*Salta del sillón.*) Patones, seborucos, hijastros del rey, los mambises van a acabar con ustedes.

La Madre se ha levantado, le tapa la boca con la mano.

LA MADRE. Lengua suelta. ¿Qué es eso de andarles diciendo barbaridades a los españoles? Rosa Fuentes, el día menos pensado vienen y te cogen presa, y hasta te matan, o pasa algo peor.

Rosa clava la vista en un punto.

LA MADRE. ¿Qué trabajo le costará? Tu padre solo tiene que decirle a Don Pedro que tú sabes hacer de todo en una casa, y mejor que cualquier esclava, y que no hay que pagarte mucho porque yo te enseñé a conformarte.

Rosa mira con más atención. Don Pedro se acerca a los «sillones de gente pobre».

ROSA. Lo vi llegar, elegante, como si no hiciera un calor de Infierno. No sudaba, nunca vi sudar a ese hombre.

Don Pedro llega a los «sillones de gente pobre», se quita el sombrero. Rosa lo toma. La Madre se pone de pie.

LA MADRE. Póngase cómodo, Don Pedro, está usted en su casa.

DON PEDRO. (*Indica a La Madre uno de los sillones.*) Después de usted, señora.

Don Pedro y La Madre se sientan. Ni La Madre ni Don Pedro mueven un músculo por un instante.

DON PEDRO. Quería hablar conmigo. Usted dirá.

ROSA. Necesito trabajar, Don Pedro, porque mi papá no nos da nada.

LA MADRE. Niña.

ROSA. Y lavando la ropa de los soldados ganamos una miseria. Usted sabe, los gallegos son unos puercos, se están meses con la misma muda.

LA MADRE. Niña.

ROSA. Sé cocinar, lavar, planchar, hacer dulces, coso mejor que muchas costureras. Y no me canso nunca.

DON PEDRO. (*Mirando a Rosa se pone de pie.*) Mañana ve a mi casa. (*Toma el sombrero.*) A las siete. (*Se pone el sombrero con parsimonia.*) Buenas noches.

En cuanto Don Pedro se aleja, La Madre va al sillón donde estuvo sentado, toma con delicadeza algo, lo alza, lo observa.

LA MADRE. Una onza de oro.

Rosa empieza a alejarse.

LA MADRE. No vayas, Rosa. Ese hombre no me gusta. Ese hombre busca engatusarte. Los ricos son muy canallas, piensan que todo se compra. No vayas, Rosa, mira que yo te sé, te crees muy lista. No eres más que una inocente.

Rosa se aleja más.

LA MADRE. (*Tratando de alcanzar a Rosa con la voz.*) Prefiero a los soldados. Un soldado te tratará como a una igual, no como el Don Pedro ese.

Se oye un canto de gallo.

LA MADRE. (*Casi grita.*) ¡Pero vas a ir, Rosa?

ROSA. Dijo que fuera a las siete.

LA MADRE. Oye. ¿Ves? Empezó a llover.

ROSA. A las siete estaré en casa de Don Pedro aunque caigan raíles de punta.

LA MADRE. No.

ROSA. Sí.

LA MADRE. Rosa, soy tu madre.

ROSA. Adiós, mamá.

LA MADRE. Espérate. Ven acá. Le devuelves la onza de oro a ese Don Pedro.

La Madre extiende la onza de oro. Rosa regresa, la toma, la guarda. La Madre trata de atraparle un brazo. Rosa se escurre.

3

Los «sillones de gente rica». De pie, como esperando, Don Pedro. Rosa y Don Pedro no dejan de mirarse un instante.

DON PEDRO. Anoche olvidé decir a tu mamá que vas a tener que dormir aquí, en la casa. Nosotros nos levantamos muy temprano. No sé si tu mamá esté conforme.

ROSA. Mi mamá y yo, desde anoche, sabemos que mi trabajo aquí empieza hoy mismo.

DON PEDRO. ¿Pero tu mamá dejará que duermas aquí?

ROSA. Mi mamá acepta lo que yo decida. Yo me gobierno, Don Pedro. (*Muestra la moneda.*) Anoche la olvidé. Es suya.

DON PEDRO. ¿Mía?

ROSA. Tiene que ser suya.

DON PEDRO. No, mi dinero lo tengo bien guardado.

ROSA. En mi casa no hay onzas de oro.

DON PEDRO. No ando con oro en el bolsillo, y menos de noche.

ROSA. En mi casa, anoche, no estuvo nadie más que usted.

DON PEDRO. Seguro que por tu casa, anoche, anduvo El Diablo, y dejó esa moneda para tentarte.

Rosa se guarda la moneda como aceptando el reto.

ROSA. Dígame qué tengo que hacer.

DON PEDRO. Eso te lo dirá Caridad. Ya le hablé.

Don Pedro no cesa de mirar a Rosa, que observa el ámbito de la casa.

ROSA. Qué casa tan grande, nunca la vi tan grande como aquella mañana. Caridad me la va enseñando desde la sala, con aquellos sillones de gente rica, desde la sala hasta las cuerdas, pieza por pieza. Qué enormidad. Pisos de mosaico, lámparas. Lo que más me sorprende, el excusado. Los excusados, son dos, uno para hombres y otro para mujeres. Excusados blancos, como de mármol, sin ningún olor, bueno, sí, con olor bueno, el mismo que hay en toda la casa.

DON PEDRO. ¿Cómo te ha ido, muchacha?

ROSA. Bien.

DON PEDRO. ¿Mucho trabajo?

ROSA. ¿Y ese olor tan raro de qué es, Don Pedro?

DON PEDRO. ¿Olor? No siento ningún olor, ¿y raro? El barracón de los esclavos.

ROSA. No, Don Pedro, si es olor a hierba buena.

DON PEDRO. Acabáramos. Menos mal. Te gusta.

Rosa sonríe. Don Pedro se echa a reír. Rosa lo observa y ríe a carcajadas.

4

Nicanor ve a Don Pedro y a Rosa riendo. Rosa nota a Nicanor y calla. Don Pedro deja de reír.

NICANOR. Una criada.

ROSA. A mí Don Pedro no me trata como a una criada.

NICANOR. Una criada fiel.

ROSA. Te da rabia. También le da rabia a la hermana de Don Pedro, a la Matilde. Matilde. No me pierde ni pie ni pisada, ni de noche ni de día, como si yo fuera una ladrona. No aguanta que Don Pedro me trate bien, que se ocupe de mí.

DON PEDRO. Quiero enseñarte francés.

ROSA. (*Como encarándose a Matilde.*) Güí, madmoasel Matildá.

NICANOR. No la soportas.

ROSA. El marido tampoco la soporta. No sé quién pueda soportarla, ni ella misma, tenía que morirse.

NICANOR. El marido, lo ha pedido, que le hagan la autopsia.

ROSA. Por miedo, puro miedo. Para que la gente piense, le duele la muerte de Matilde, ese hombre no tiene ninguna culpa en la muerte de Matilde.

DON PEDRO. A mi hermana le hacemos la autopsia de todas maneras. Tuvo que ser con estricnina. Queda algo de estricnina en un plato, al lado de la mesa de noche.

ROSA. La Matilde.

DON PEDRO. Lo pienso también, pienso que el marido es el asesino.

NICANOR. Perdone, Don Pedro, ¿por qué no acaba de acusarlo?

ROSA. ¿Sin una prueba?, ¿quieres que se agrande el escándalo?

Don Pedro hace un gesto para que Rosa calle.

DON PEDRO. ¿Por qué mi hermana lo hizo?, ¿por qué? Y con estricnina. La estricnina. Un dolor por dentro, fuerte, tan fuerte, insoportable, un sufrimiento horrible, el más horrible. Y muere por la madrugada, sin un quejido. Ni un ruido en toda la casa. Se hubiera escuchado. La veo acostada, como dormida. Matilde. La toco. Toco el frío de la muerte.

NICANOR. En esto hay algo oculto.

ROSA. Ganas de morirse que tuvo la Matilde. Tan huraña, tan amargada, tan aburrida de la vida.

NICANOR. Hay como cien velas y cien coronas y cien ramos de flores, y un entra y sale de gente.

DON PEDRO. La veo. En la cara noto algo. Cara como apretada.

ROSA. Es cara consumida, de carne frita, cocinada por el veneno. La veo también, en la caja. La Matilde de mierda.

NICANOR. Rosa.

ROSA. Lo preparó para culparme. Rosa, tráeme un peso de estricnina para los gatos que se pasan la noche en el techo, en esta casa no hay quien duerma. Y yo de boba. No sospecho ni cuando me pregunta el boticario. ¿Para qué tanto veneno, Rosa? La señora Matilde quiere matar unos gatos que andan molestando en el tejado. Mentecata es lo que soy.

DON PEDRO. El boticario te creyó.

ROSA. Me acusó, Don Pedro.

DON PEDRO. No fue a dar parte de toda esa estricnina.

ROSA. En cuanto supo el resultado de la autopsia me acusó. Yo no la maté, no la maté. La Matilde me quiso hacer daño.

NICANOR. No la mataste, está bien, ¿pero cómo va a envenenarse para que te condenen?

ROSA. No es eso. Quiso llevarme con ella, desgraciarme la vida.

NICANOR. ¿Y si fue el propio marido? El marido pide a Matilde que te mande comprar la estricnina, por los gatos, sí, y esa noche le da a Matilde esa misma estricnina, más alguna cosa que la hace dormir profundo. Y a heredarla.

DON PEDRO. Lo tenía bien corto con el dinero, es verdad.

ROSA. Total, ese hombre se murió al año.

NICANOR. Lo mataron los remordimientos.

ROSA. Remordimientos. ¿Cuándo has visto desvergonzado con remordimientos, Nicanor? ¿Y de dónde sacas lo del somnífero?

NICANOR. No dije «somnífero».

ROSA. Es como se llama, so bruto.

Pausa.

ROSA. Yo no la maté, Don Pedro, tiene que creerme.

DON PEDRO. Te creo.

ROSA. Pero me alegró que se muriera.

DON PEDRO. Lo sé.

Pausa.

ROSA. Mátala. Mátala, Nicanor.

NICANOR. ¿Matar?

ROSA. Mátala. Mátala.

NICANOR. ¿...?

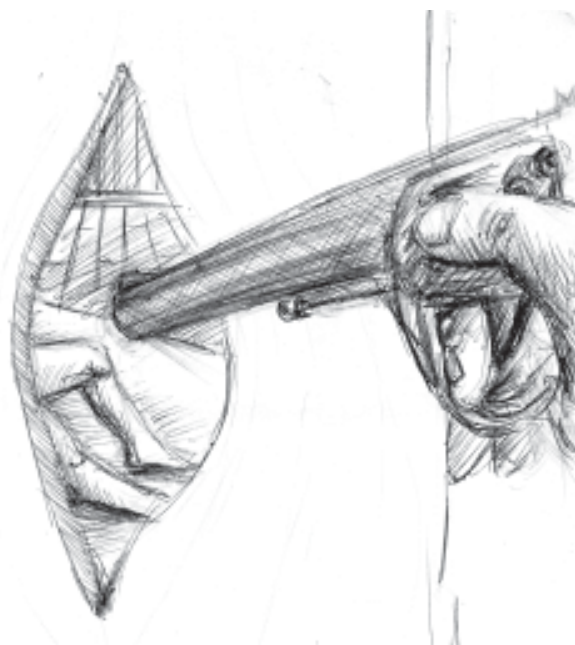
ROSA. Mira. Esa cucaracha. Mírala ahí.

Ni Nicanor ni Don Pedro se mueven, sólo miran a Rosa.

ROSA. (A Don Pedro.) Se llama Nicanor, es mi novio.

NICANOR. ¿Soy tu novio?

DON PEDRO. Mucho gusto, señor Nicanor.



La Madre adormilada en el sillón.

LA MADRE. Creo que es domingo. No sé si es domingo. Por el sol sí sé que es después del mediodía. Lo mismo pueden ser las dos que las cuatro. Lo mismo esto puede ser la sala que el patio. En días de mucho sol todas las horas son iguales, y no hay diferencia entre estar adentro o estar afuera. Otra cosa es cuando el mar empieza a alborotarse, por septiembre y octubre, como pidiendo ciclones. Fue un día como hoy, sin horas, infernal.

Se escucha un tropel de gente, voces de negros bozales. Se escuchan latigazos, lamentos, y a ratos se logra entender «perdón, su mercé», y una voz en contracanto que dice «hijo de puta», y latigazos más fuertes, y gritos a cada latigazo. Aparece Rosa, mira a un punto con fijeza, respira con dificultad, de pronto toma algo del suelo, hace el gesto de tirar con todas sus fuerzas lo que acaba de tomar. Silencio. Rosa pasa frente a los «sillones de gente pobre». La Madre se ve expectante. Rosa se detiene, respira muy agitada.

ROSA. No, no es ahora ese momento, mamá.

LA MADRE. ¿Y qué toca entonces?

ROSA. Lo de la pedrada al mayoral de Don Pedro, cuando le daba fuate a un negro.

LA MADRE. Ah.

ROSA. Váyase a dormir.

LA MADRE. Si no tengo sueño. Me entretiene mirarme las manos, me gusta, en las manos tengo los recuerdos. Total, a cada rato me equivoco de recuerdo, como si no supiera cuál dedo es cuál. ¿Y los curas de la catedral no acabaron con ese problema?

ROSA. ¿...?

LA MADRE. El de darle fuate a los negros. ¿No te enteraste? Lo sabe todo el mundo. Los curas se quejaron, uh, hace tiempo, pero no por la bulla de los fuetazos y los gritos de dolor de los negros, qué va, se quejaron por las palabrotas del mayoral mientras daba cuero, unas palabrotas así, y tan cerca del lugar sagrado.

ROSA. Ahora entiendo, por eso el asesino los lleva lejos, y hasta tiene un hoyo para que meta la barriga la negra embarazada y no se malogre el esclavito con tanto fuate.

LA MADRE. Los esclavos. Ah, niña, quién se acuerda de los esclavos.

Don Pedro por otro sitio del escenario. Rosa lo ve, se le para delante.

ROSA. Vaya a buscar a su verdugo, y ojalá lo encuentre muerto. Si lo ve muerto, yo lo maté.

DON PEDRO. ¿...?

ROSA. Su mayoral sorprende a un negro detrás del barracón fumando tabaco, lo monta a empujones en una carreta, y se lo lleva allá donde los curas de la catedral no sientan ni padezcan. Vaya a buscarlo, vaya, que con la pedrada que le di a su asesino no va a volver.

DON PEDRO. Muchacha, ¿te volviste loca?

Rosa se echa a llorar. Rápido se recobra, se quita las lágrimas a manotazos.

ROSA. Me voy de esta casa. No viviré con criminales.

DON PEDRO. A ver, Rosa Fuentes, tranquilízate. En todas partes dan paliza a los esclavos.

ROSA. Por eso mismo me voy, Don Pedro, porque usted no es capaz de impedir esos abusos.

DON PEDRO. Entiende que es algo que no tiene solución.

ROSA. Sí la tiene. Yo sé lo que hay que hacer.

DON PEDRO. ¿...?

ROSA. Botar a ese mayoral.

DON PEDRO. *(Suelta una risa breve.)* Tendrá que venir otro.

ROSA. Además, ese mayoral es peninsular, está loco por meterse a guerrillero para matar mambises.

DON PEDRO. Quieres que en esta casa estén en guerra Cuba y España.

ROSA. No, la guerra no se hace bajo techo, se hace a cielo abierto, en la manigua. Y si yo fuera un hombre así, tan grande y tan fuerte como usted, agarraba para la guerra.

DON PEDRO. Ssst. No hables lo que no sabes.

ROSA. Ofrézcale dinero.

DON PEDRO. ¿...?

ROSA. Al mayoral, al asesino de negros y mambises.

DON PEDRO. No cabe duda, tú estás loca, ¿cuándo se ha visto dar dinero para que traten bien a los esclavos?

ROSA. No se lo ofrece usted.

DON PEDRO. Cada vez te entiendo menos, muchacha.

ROSA. Los curas de la catedral se quejaron una vez, ¿no? Bien. Ahora los curas le tienen tanta compasión a los esclavos, que hablaron con mi novio Nicanor para ofrecer dinero, y que el mayoral no martirice.

DON PEDRO. ¿Hacer ver que los curas dan dinero a Nicanor para que lo ponga en manos del mayoral?

ROSA. Así mismo.

DON PEDRO. Rosa, ¿cuándo se ha visto cura dando dinero? ¿Quién lo va a creer?

ROSA. Todo el mundo. Olvídense de los curas. Lo importante es Nicanor. Nicanor parece bobo, ni el mayoral ni nadie va a dudar de lo que diga.

DON PEDRO. Si Nicanor te oye...

ROSA. No digo que sea bobo, digo que lo parece.

DON PEDRO. ¿De verdad crees que Nicanor servirá para esto?

ROSA. Sí.

DON PEDRO. Pero qué disparate quieres que haga.

ROSA. Con diez o quince pesos mensuales en nombre de los curas, se acabó el maltrato. ¿Yo misma le hablo a Nicanor?

DON PEDRO. Déjame eso a mí. *(Pausa.)* Te saliste con la tuya.

La Madre ha estado atendiendo a la escena.

LA MADRE. ¿Y dio diez o quince?

ROSA. Cinco pesos mensuales.

LA MADRE. Por eso son ricos.

ROSA. Pero se acabaron los esclavos medio muertos, hasta parecían risueños después de las palizas.

LA MADRE. Hija, dices cada bobería, haces cada locura.
Uh, y lo que falta.

Se escucha una descarga de fusilería. La Madre se sobresalta.

LA MADRE. ¿Ahora es que toca?

ROSA. Sí, mamá.





De las relaciones

EL PAPEL del nuevo teatro de relaciones en la conformación de la cultura de Santiago de Cuba, y en general del mapa escénico de la Isla, es definitorio. Suma él mismo de múltiples herencias españolas y africanas, conquista este movimiento, en pleno auge revolucionario, diversos públicos desde las calles, plazas y parques. EL ESPECÍFICO trabajo del relacionero como artista del pueblo, encargado de transmitir una experiencia otra, una fábula jocosa, diferente a la encontrada por los espectadores de las salas, se brinda de una forma orgánica y sustanciosa, asida a peculiares estamentos dramaturgicos, conceptuales e histrionicos de los que el presente número de tablas ha querido dar fe. Sean estas imágenes el homenaje a tanta labor del Cabildo Teatral Santiago que hoy resuena en las voces de Calibán, Palenque, Macubá, A Dos Manos, en sus rostros y los de sus protagonistas.

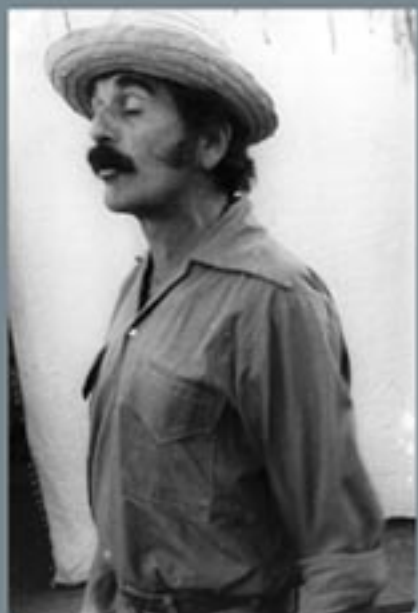




La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón



Juan Jaragán





De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra



El 23 se rompe el corojo



E N T R E) T E L O N E S (E N T R

Fotos: Archivo del Cabildo Teatral Santiago y Archivo de María Teresa García Tintoré

Nicanor cabizbajo.

ROSA. Nunca podré olvidarme de esa noche.

LA MADRE. Ni yo.

NICANOR. Yo, menos que nadie.

Rosa va hasta donde está Nicanor.

ROSA. Nos casamos en diciembre.

Rosa trata de besarlo. Nicanor la esquiv.

NICANOR. A partir de esta noche, eso queda en veremos.

LA MADRE. Respiro aire de pólvora. Hay luna, hay un calor del diablo.

Los «sillones de gente rica». Se ve a Don Pedro de pie. Rosa duda un instante, se acerca decidida. Se escucha otra descarga de fusilería.

NICANOR. No, Rosa.

ROSA. Se me ocurre, es una idea que me viene a la cabeza.

LA MADRE. Traerá mucho trastorno.

ROSA. No me importa. *(Al público.)* Ustedes acusan a Don Pedro de estar conspirando por las noches contra el gobierno, que va a reuniones por ahí. Yo también soy una fiel defensora de España, yo estoy en contra de esos mambises condenados, y les diré dónde pasa Don Pedro las noches.

NICANOR. No sigas.

LA MADRE. No te van a creer, Rosa. Seguro que a ti también te tienen vigilada.

ROSA. Las noches, Don Pedro las pasa conmigo.

Nicanor se desploma. La Madre cae de rodillas y reza. Descarga de fusilería.

ROSA. *(Con más fuerza.)* En esta casa nadie lo sabe, pero es así. El señor Don Pedro sale para la calle a la hora de costumbre, entra a escondidas por el fondo de la casa, y se mete en mi cuarto, y no se va hasta poco antes del amanecer. Lo juro por Dios y por todos los santos.

NICANOR. *(Con algo de autocompasión.)* Eres menor, Rosa, Don Pedro tendrá que responder por tu virginidad, ¿o iba a tu cuarto a espantarte mosquitos?

ROSA. *(Al público.)* Por mi virginidad tendrán que responder los cinco soldados españoles que me pagaron una onza de oro allá en un saó de monte. Y otros más de otras noches allí mismo, que le cogí gusto a las onzas de oro, y eso también lo juro por Dios y por todos los santos.

LA MADRE. Tú no crees en Dios ni en ningún santo ni en mí ni en nadie. Qué escándalo. Qué vergüenza.

ROSA. *(Al público.)* Soy católica, apostólica y romana. Soy muy religiosa. Si no voy a misa es porque no creo en los curas. Lo juro por Dios y por todos los santos.

NICANOR. ¿Quién cree en tu juramento? Nadie.

LA MADRE. ¿Qué vale el juramento de una hereje? Nada.

ROSA. Si miento que me castigue Dios en esta vida y en la otra.

DON PEDRO. *(Enérgico.)* Es mentira.

ROSA. No te condenes por mí, no te condenes.

Rosa salta sobre Don Pedro, se le prende del cuello y le tapa la boca con un beso. Descarga de fusilería.

NICANOR. *(Más enérgico que Don Pedro.)* ¿Por qué?

Rosa y Don Pedro se mantienen abrazados, hasta que Rosa se zafa, se aleja, llega a los «sillones de gente pobre». La madre para de rezar, ve a Rosa y la mira derecho a los ojos.

LA MADRE. ¿Ahora me hago la que no sé nada?

ROSA. Mamá, en este momento, de verdad no sabes nada.

LA MADRE. Ah. ¿Y Nicanor sí lo sabe?

ROSA. Todavía no, mamá.

LA MADRE. El pobre.

Rosa duda, como si no se atreviera a seguir la escena.

LA MADRE. ¿Qué pasa?

ROSA. Nada

LA MADRE. Nada, a ti nunca te pasa nada. A ver, ¿por qué este nuevo sofoco? Tú estas llorando. ¿Qué te ha hecho Don Pedro?

ROSA. Nada, mamá, ¿qué iba a hacerme?

LA MADRE. ¿Por qué el llanto?

ROSA. Yo no lloro, mamá. No siga.

LA MADRE. Estás llorando.

ROSA. ¿Por qué voy a llorar si no pasa nada? No me mire más, mamá.

LA MADRE. Sabía que ese Don Pedro era tu perdición.

ROSA. Qué dice, mamá. El señor Don Pedro es un hombre muy bueno, tan bueno como no es capaz de imaginar.

LA MADRE. Voy ahora mismo a averiguar con ese canalla.

ROSA. Mira, mamá, tan pronto salgas por esa puerta, me doy candela, te lo juro por Dios y por todos los santos.

La Madre queda paralizada. Descarga de fusilería.

ROSA. *(Al público.)* Ven, mi madre sí cree en el juramento de una hereje.

Don Pedro llega. La Madre y Don Pedro se sientan con lentitud en los «sillones de gente pobre» mientras se miran con mucha fijeza.

DON PEDRO. A Rosa no le ha pasado nada, señora, ni nada le puede pasar. Mujeres como su hija son capaces de virar el mundo sin que les pase nada.

Nicanor y Rosa.

NICANOR. Esa misma noche alguien me lo dijo.

ROSA. Sé quién fue.

NICANOR. No puedes saberlo.

ROSA. El mayoral.

NICANOR. ¿Cómo te enteraste?

ROSA. Me lo supuse, acabo de comprobarlo.

NICANOR. Llega borracho. Le siento el olor, no el olor a ron, el olor a esclavo.

ROSA. Él también se lo huele, se huele el olor a esclavo siempre. Y qué manera de mortificarse frotándose agua de colonia, jabón de lavar, bicarbonato, ceniza. Para mí que toma ese olor como una maldición.

NICANOR. ¿Sabes también cómo me lo dijo?

ROSA. Eso no puedo ni suponerlo.

NICANOR. Nicanor, yo sé que tú eres un hombre y tienes el honor que tenemos que tener los hombres. Lo que te voy a decir, te lo suelto a ti y a nadie más, porque tú eres mi amigo, y un hombre siempre debe velar por el honor de sus amigos. Tu novia es una puta. No lo digo yo, lo dijo ella misma en casa de Don Pedro, lo dijo a grito pelao, que en el patio la oí, y lo tuvieron que oír las gentes que en la catedral rezaban el rosario.

Don Pedro se para frente a Nicanor. Descarga de fusilería.

DON PEDRO. Ve a donde está tu novia. Pasó algo que ahora no tengo tiempo de contarte.

Nicanor lo rechaza y se va mascullando, seguro que maldiciendo su suerte.

DON PEDRO. Nicanor. Nicanor.

Don Pedro alcanza a Nicanor. Nicanor le lanza un puñetazo. Don Pedro lo esquiva. Don Pedro y Nicanor pelean. Don Pedro es más fuerte, lleva la mejor parte.

DON PEDRO. Déjame explicarte, Nicanor. No es como tú crees. Escúchame, Nicanor. Escúchame.

ROSA. (A Nicanor.) Pensé que habías ido a una cantina a emborracharte.

NICANOR. (Señalando a Don Pedro.) No me dio tiempo.

Nicanor lanza un piñazo a Don Pedro. Esta vez sí acierta. Nicanor se asombra.

DON PEDRO. Está bien. No pasa nada. Ahora sí tienes que escucharme.

NICANOR. (A Rosa.) Me contó todo. Lo creí.

ROSA. ¿Le creíste a él o creíste en mí?

NICANOR. Las dos cosas. Los hombres que parecemos bobos, somos bobos.

Rosa ríe. Don Pedro respira aliviado.

ROSA. Cuéntame cómo te lo dijo.

NICANOR. Es un secreto entre caballeros.

ROSA. Muy caballeros. (Mira con fijeza a los dos hombres.) Pues miren, caballeros, esa noche decidí irme a la guerra y llevármelos a ustedes dos. ¿Qué les parece?

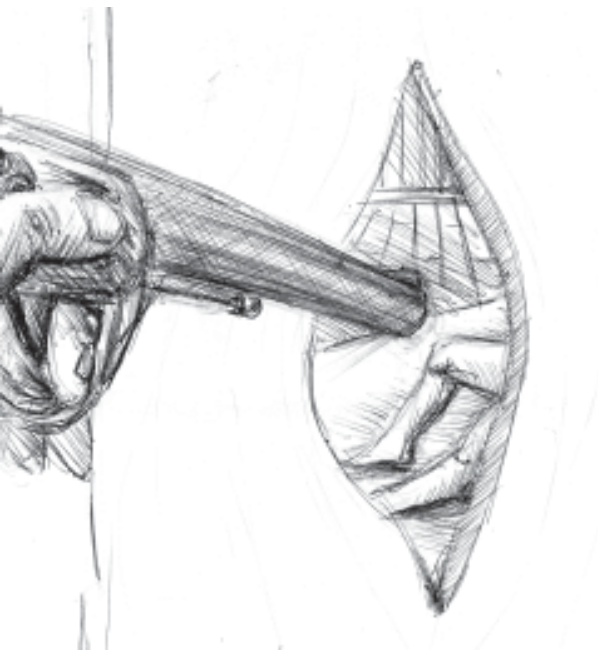
Nicanor y Don Pedro se miran. La Madre se levanta del sillón sobresaltada. Descarga de fusilería.

ROSA. No digo que vaya a coger el monte ahora mismo.

La Madre se desploma en el sillón aliviada, se toma la cabeza con las manos, como diciendo qué faltará por padecer.

NICANOR. (A Don Pedro.) Se cree que es nuestro mayoral, que somos sus esclavos.

Don Pedro no deja un instante de mirar a Rosa.



Rosa gira, casi baila.

ROSA. Se acaba la esclavitud. Qué contentura tengo. (Se detiene.) Total, a los esclavos se les empieza a decir mandados. Es lo único que cambia. ¿Era «mandados» o era otro nombre?

NICANOR. Más cosas cambian. A tu amigo, el mayoral, lo ponen de sereno en el almacén. Va a las siete de la noche, se sienta en un taburete que recuesta a la pared, y así se está hasta las siete de la mañana, sin faltar un día.

ROSA. Hasta una tarde.

NICANOR. No me vengas a decir ahora que fuiste tú quien lo mató.

ROSA. Óyeme bien, no soy capaz de hipocresía, siempre digo lo que pienso, pero tampoco tuve ni un gesto, ni una mala mirada contra Matilde o contra el mayoral. Bueno, quitando la pedrada aquella. Pero mira qué cosas me haces decir.

NICANOR. Otra muerte misteriosa, la del mayoral. Una tarde deja de ir a su guardia de sereno, y a los dos días la peste a muerto hace que le tumben la puerta del cuarto. Y ahí está, tirado, con un balazo en la cabeza.

ROSA. Nunca he visto a nadie más blanco, parece que le han dado lechada.

NICANOR. La falta de sangre. Toda se fue por la herida de la cabeza.

ROSA. Los ojos abiertos, como espantado por alguna visión de aparecido.

NICANOR. Trato de cerrárselos, pruebo una y otra vez. No hay manera de cerrarle los ojos. Qué va, así lo dejo. ¿Por qué tú y yo no fuimos al entierro?

ROSA. Nadie fue.

NICANOR. ¿Quién le habrá dado el tiro?

ROSA. No me mires a mí.

NICANOR. ¿Y cómo se lo dieron?

ROSA. Quitame los ojos de arriba, Nicanor.

NICANOR. La puerta de su cuarto de mala muerte, cerrada por dentro con pestillo. Y no hay ni una ventana.

ROSA. Las paredes de tablas, llenas de rendijas, y por ahí mismo, el disparo.

NICANOR. ¿Cómo lo sabes?

ROSA. Me explicaste eso mismo hará mil años.

NICANOR. Lo más raro es que ningún vecino de la cuartería oye el tiro.

ROSA. Ay, Nicanor, eso es lo más normal del mundo.

Pausa.

ROSA. Mátala. Mátala, Nicanor.

NICANOR. ¿Matar?

ROSA. Mátala. Mátala.

NICANOR. ¿...?

ROSA. Mira. Esa cucaracha. Mírala ahí.

Pausa.

NICANOR. ¿Lo asesinaron como castigo?

ROSA. ¿...?

NICANOR. Hablo del mayoral aquel.

ROSA. Ah.

LA MADRE. (Como despezándose.) La muerte no es ningún castigo. El que se va, ni siente ni padece. Pero qué les voy a estar explicando a ustedes, tan muertos como yo. Escuchen, escuchen conmigo. «Siento mucho la pérdida», «no somos nada», «Dios lo ha llamado», «resignación». ¿Qué quiere decir la gente con esas cosas? La muerte es nada. ¿No estás de acuerdo, Rosa? ¿Y tú qué crees, Nicanor?

ROSA. Qué va a decir este, si nunca ha podido poner tres ideas juntas.

NICANOR. ¿Por qué no me sueltas?

ROSA. Bueno, bueno, bueno. Me casé contigo, ¿no?

Rosa y Don Pedro se miran.

NICANOR. De milagro.

Rosa y Don Pedro evitan mirarse.

NICANOR. Andas con un teje-maneje. Nicanor, no voy a dejar sola a mi mamá, soy muy joven para casarme, es un paso muy serio, hay que pensarlo bien. Un año entero con esa cantaleta.

ROSA. Quiero que me lo pidas mucho.

LA MADRE. Don Pedro sí no pierde el tiempo, se acaba de echar novia, se va a casar, ya se casa.

Don Pedro se acerca a Rosa.

ROSA. Mamá, duerma un poco, o hágase la dormida.

LA MADRE. Pero si yo, lo que oigo y lo que veo, lo olvido en el acto.

ROSA. (A Nicanor.) Al principio te veía tan vaina.

NICANOR. ¿Después no me viste vaina?

ROSA. Me di cuenta de que Don Pedro confiaba en ti. Y Don Pedro nunca se equivoca. Se equivocó con Eduviges.

Don Pedro está muy cerca de Rosa.

LA MADRE. Don Pedro, mucho Don Pedro. Eso si no se me olvida.

ROSA. La vaina soy yo.

NICANOR. En cuanto ves que se casa Don Pedro, te entra el apuro.

ROSA. ¿Qué tiene que ver una cosa con otra?

LA MADRE. Mmmm.

Don Pedro y Rosa casi se tocan.

ROSA. Estoy desesperada por casarme, Nicanor. Quiero vivir contigo, Nicanor. Estoy dispuesta a ser tu concubina, Nicanor.

NICANOR. ¿Por qué no quieres ir a la boda de Don Pedro?

Rosa se separa de Don Pedro.

ROSA. No sé. Sí sé, no tengo ningún vestido aparente para esa fiesta de tanto ringo-rango.

NICANOR. Nos invitó, uh, hace dos meses.

ROSA. No tanto. No me da tiempo a hacerme un túnico.
NICANOR. Fuiste la primera en saberlo.
ROSA. Eduviges. Dos mujeres me han sacado de quicio en esta vida. La Matilde. La Eduviges.
NICANOR. Doña Eduviges. Doña Eduviges subiendo la escalinata, entrando en la iglesia. Una princesa. Camina pasito a pasito.
ROSA. ¿Eduviges caminar?, ¿princesa? Se pavonea como si fuera no sé quién.
NICANOR. Doña Eduviges toda de blanco, con velo, corona. Qué mujer elegante.
ROSA. No era nada elegante.
NICANOR. Joven, bonita.
ROSA. Vieja horrenda, pelleja, pasa de los treinta.
NICANOR. Fina.
ROSA. Grosera. Buena chusma. Come con las manos, se lame los dedos. Y si se incomoda, a hablar como un carretonero. Unas palabrotas que me erizan.
NICANOR. Un pelo precioso.
ROSA. Ciego, se tiñe.
NICANOR. Un rostro de ángel.
ROSA. Cara que da asco, llena de granos, cicatrices de viruela. Se pinta las arrugas.
NICANOR. Rica, muy rica.
ROSA. Muerta de hambre. Ridícula. Sata. Mírate, mira cómo estás, te tiene hecho un babieca.
LA MADRE. Rosa.
ROSA. Mamá, le sirve como un criado: Nicanor, ve al Caney, búscame mangos bizcochuelos. Nicanor, tráeme un litro de agua de mar, que sea de la boca del Morro. Servir. Carnero. Guanajón.
LA MADRE. Ay, hija, si yo te hiciera los cuentos de tu padre...
ROSA. Yendo de un lado a otro. Siempre al trote, por ella. Yo le dije algunas cosas a la Eduviges.
NICANOR. ¿Le dijiste qué?
ROSA. (Remedando la entonación de Nicanor cuando dijo «es un secreto ente caballeros».) Es un secreto entre damas.

Nicanor ríe. Don Pedro lo ve reír, y ríe a carcajadas. Rosa va hasta Don Pedro, va con la misma disposición que en la escena en que le da un beso. Don Pedro cesa de reír. Rosa se detiene.

ROSA. Don Pedro sí es una persona fina, educada, (Pausa.) y sabe lo que está bien y lo que está mal. Lo sabes, te equivocaste con Eduviges.
LA MADRE. Dios, ampárala.

Don Pedro y Nicanor se miran. Rosa observa por un instante a los hombres, y se aleja. La Madre queda en un temblor.

8

Los hombres conversan en secreto.

ROSA. (Al público, con mucha vivacidad.) Se figuran que me van a coger de mona. Desde hace una semana los veo cuchicheando. El misterio, el secreteo es que se van a alzar por fin.

La Madre se sobresalta.

ROSA. Por lo que he ido hilvanando, será el próximo viernes, se reunirán en Dos Caminos del Cobre, en la bodega de Juan Alday. Pero no estoy segura.

Don Pedro sentado en uno de los «sillones de gente rica». Rosa se le acerca con decisión.

ROSA. Quiero irme con ustedes.
DON PEDRO. ¿Irte?, ¿con nosotros?
ROSA. Quiero irme con ustedes a la manigua.
DON PEDRO. ¿De dónde sacas eso?
ROSA. Sé que se van a alzar.

Pausa.

DON PEDRO. Te fue con el chisme Nicanor.
ROSA. Nicanor sabe que soy una cubana y se me puede confiar el secreto. Me hizo jurar que no lo comentara con nadie.
DON PEDRO. Me lo estás comentando.
ROSA. Porque usted es el único que puede disponer que también yo vaya. Quiero irme con ustedes a la manigua el próximo viernes.
DON PEDRO. ¿Lo sabes?
ROSA. Se reunirán en Dos Caminos del Cobre.
DON PEDRO. Nicanor, Nicanor.
ROSA. En la bodega de Juan Alday.
DON PEDRO. Lo sabes. La guerra no es para mujeres.
ROSA. Mujeres pelearon en la otra guerra.
DON PEDRO. Eran mujeres fuertes, tú no soportarás la manigua, Rosa. No vas.
ROSA. Está bien.

Rosa da la espalda a Don Pedro. Nicanor y Don Pedro se acercan, nada hablan. Tampoco tienen que ilustrar lo que contará Rosa. La Madre está más expectante que nunca.

ROSA. Lo comprobé todo. Y el viernes los veo salir. Uno primero, otro después, sin un bulto, como si no fueran más que a la esquina. Al rato salgo a la calle, con la misma ropa de trajinar en la casa, y enfilo para Dos Caminos del Cobre, rompiendo monte todo el tiempo, por miedo a toparme con tropas españolas. Oscurece. ¿Para qué preguntar por la bodega de Juan Alday? En Dos Caminos no hay más que una bodega. Y al rato los veo llegar. Primero Don Pedro, luego Nicanor. Ninguno entra a la bodega, se quedan afuera, sin mirarse, como si no se conocieran. Pero qué brutos son los hombres. Parados como dos extraños llaman más la atención que dándose tragos dentro de la bodega. Y tal parece que me oyen, porque entran y se sientan, como si acabaran de conocerse y quisieran celebrar. Y les traen vasos y ron, y se ponen a beber. Horas bebiendo, como dándose valor. Pero qué pendejos son los hombres. Hasta que veo que pagan y al rato salen, casi a media noche, y echan a caminar por entre las matas, no por el camino. Hago así, aguanto la respiración. Me pasan por al lado sin darse cuenta. Y les

caigo atrás. Y los sigo media legua. Qué clase de soldados, ni se figuran que los siguen, hasta que doy un tropezón.

NICANOR. ¿Y eso qué es?

DON PEDRO. Alto, ¿quién va?

ROSA. (Con todas sus fuerzas.) Cuba libre.

SEGUNDO TIEMPO D LA GUERRA A LA PAZ

9

Rosa, La Madre, Don Pedro y Nicanor en la misma posición en que han quedado al final del Primer tiempo.

ROSA. (Sottovoce y afirmando con la cabeza.) Cuba libre, sí.

DON PEDRO. ¿Qué haces aquí?

NICANOR. Regresa.

ROSA. No puedo. Le di un trancazo al sereno de la Alameda.

NICANOR. ¿Qué cuento es ese?

ROSA. Ningún cuento, Nicanor, la Guardia Civil me está buscando.

DON PEDRO. ¿Te habrán seguido?

ROSA. No, seguro que no.

DON PEDRO. ¿Un sereno de la Alameda?

ROSA. A lo mejor lo maté.

NICANOR. Miente.

ROSA. Parecía muerto.

DON PEDRO. Rosa, esto no es un juego. En esto nos va la vida.

ROSA. Miren. (Muestra un revólver.) ¿Ven? Se lo quité al gallego.

NICANOR. Apunta para otro lado.

ROSA. (Al público.) Se lo robé al marido de la Matilde aquella, que Dios la tenga en el Infierno. (Mira el revólver.)

En definitiva lo tuve que botar. Disparé las balas que tenía, y nunca aparecieron balas que le sirvieran.

NICANOR. Que apuntes para otro lado.

DON PEDRO. Andando. Falta mucho camino.

NICANOR. Dos días de camino.

ROSA. ¿Camino? Manigua. Don Pedro que sabe tantas cosas, leyendo las estrellas para orientarnos.

NICANOR. A veces ni nos vemos nosotros mismos.

ROSA. Denme la mano. Así no nos perdemos.

Rosa extiende las manos hacia Nicanor y hacia Don Pedro.

Nicanor se la toma. Don Pedro duda y al final la toma.

Música. Rosa se siente feliz. Caminan, casi danzan, o danzan. A ratos Rosa se aproxima mucho a Nicanor, otras veces a Don Pedro, a ratos es mucho el esfuerzo para andar, a ratos tal parece que caminan por una calle despejada. Rosa detiene la caminata, o la danza.

DON PEDRO. ¿Qué pasa?

ROSA. No aguanto más.

NICANOR. ¿Qué?

ROSA. Ay, Nicanor, qué va a ser. Una necesidad.

DON PEDRO. Ve a hacerla.

NICANOR. No muy lejos.

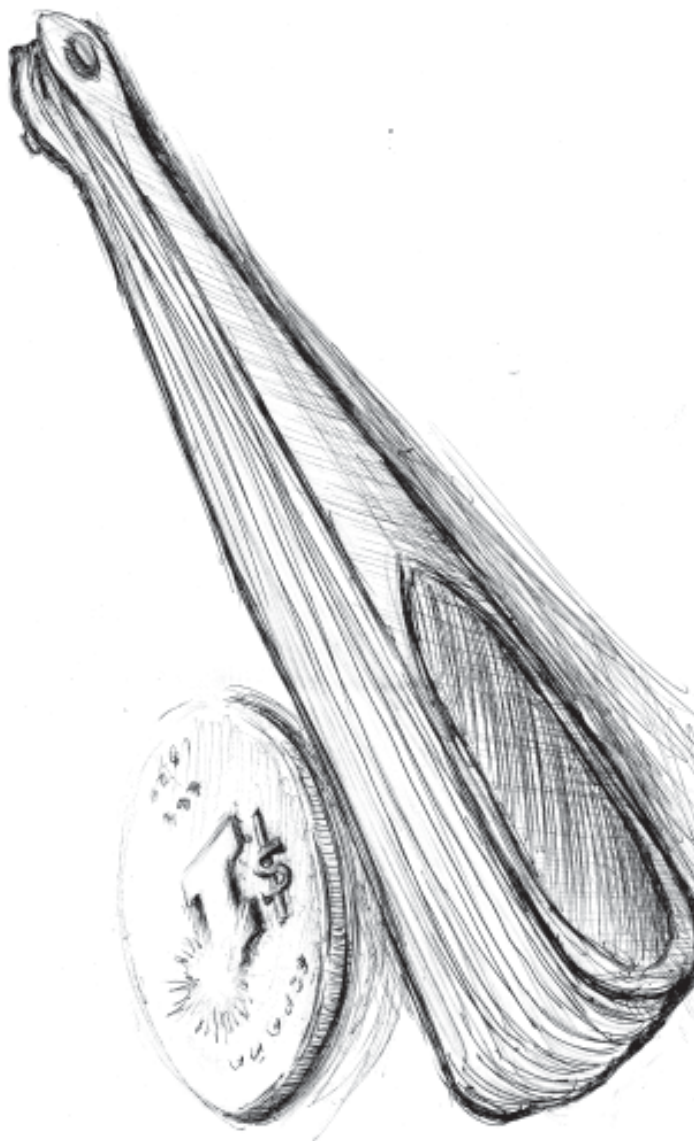
DON PEDRO. Si te pierdes no te pongas a gritar viva Cuba libre.

ROSA. (Se suelta las manos. Da unos pasos.) No puedo.

NICANOR. ¿Qué?

ROSA. Nada, que ya.

DON PEDRO. Qué pronto.



Nicanor rompe a reír. Don Pedro ríe a carcajadas. Los dos hombres siguen riendo. Rosa se mantiene seria.

ROSA. Qué pena.

NICANOR. ¿Qué?

ROSA. Ay, nada, Nicanor.

Don Pedro aguanta la risa a duras penas. Rosa quisiera que se la tragara la tierra. Don Pedro deja de reír. Rosa regresa, va a tomarles de nuevo las manos.

NICANOR. Está amaneciendo.

DON PEDRO. Ssst.

ROSA. ¿...?

Don Pedro señala un punto distante. Los tres se empinan, observan, se admiran.

NICANOR. ¿Es ahí?

ROSA. ¿Llegamos?

DON PEDRO. Sí.

10

Los «sillones de gente pobre».

LA MADRE. La guerra y la loca. La loca de esta casa anda en guerra. Y mientras el marido sigue de soldado, ya mi hija va por teniente. De todo me entero aquí sentada. Ni yo que soy su madre, ni Don Pedro que conoce a tanta gente y que es tan poderoso, podemos gobernar a esa criatura que se le escapó al diablo. Porque con Nicanor no se puede contar, ni para convencer a Rosa, ni para nada. Es hombre de condición mansa Nicanor. ¿Qué hace un hombre así por esos campos? Peor, ¿qué hace casado con Rosa, que es ella sola una guerra? ¿Quién le pone el cascabel al gato? ¿Quién le dice a la loca de esta casa que ya, que se quite del tira tiro? Si quería probar que no era menos que nadie, bien, ya lo sabe el mundo. Ahora mismito acabo de enterarme, Don Pedro logró meterla en un hospital de la sierra, para que sea útil a Cuba, ya que se empeña la muy porfiada, pero de enfermera. Así la prefiero. Que dé mucho jarabito y tecito. Y que limpie heridas llegado el caso. Gran poder de Dios, las cosas que tendrá que ver la condenada. Por ejemplo, alguno que venga con un bayonetazo en la barriga. Y los que llegan con cuatro o seis balazos, y mi hija no puede hacer otra cosa que mirarlos morir. Y a enterrarlos enseguida, que en el monte-monte las tiñosas están a la que se cayó. No dudo que mi hija se tenga que fajar con esos bichos para que no le coman en su misma nariz al cristiano. Ave María Purísima, qué cosa mala es la guerra, qué disparate inmenso. Y tampoco dudo que Rosa le encuentre gusto, porque mira que esa muchacha me ha salido rara, rara de verdad. Me han contado que mi niña, con matojitos, contiene hemorragias, que cura el beriberi con limonada y la pulmonía con romerillo, y que adivina cuándo es bueno el sol para un enfermo, o cuando lo que le asienta es el sereno. Señora, en ese monte su hija hace maravillas. Virgen Santísima, en este sillón me entero hasta de lo

que no quiero enterarme. Por ejemplo, la última desgracia. Don Pedro. A mí nunca me gustó ese hombre, pero bueno, tampoco es para desearle un mal. Hasta le estaba cogiendo cariño. El caso es que fue herido, herido de muerte. El pobre, según mi cuenta no era bueno, pero tampoco malo. Que en paz descanse.

11

Don Pedro de pie, la cabeza colgando sobre el pecho, la camisa raída y ensangrentada. Rosa acude a verlo, le alza la cabeza. Se espanta de sólo mirarlo. Detrás de Don Pedro, Nicanor.

NICANOR. No puede hacerse nada, Rosa.

ROSA. Está vivo.

NICANOR. Está más muerto que vivo.

ROSA. Está vivo, Nicanor. Don Pedro está vivo. Es Don Pedro, Nicanor.

NICANOR. Nada puede hacerse, Rosa Fuentes, me lo dijo el médico.

ROSA. No se va a morir. Don Pedro es un hombre, un hombre fuerte. Tráeme alcohol y yodo. Allí, ve, corre.

Rosa desnuda a Don Pedro. Nicanor trae un cacharro con algún líquido. Rosa va lavando a Don Pedro. Parece que lo unge, o lo acaricia. Rosa usa un lenguaje gestual que habla de amor, más que de cuidados. Nicanor mira y deja de mirar cuando le resulta insoportable la visión.

NICANOR. Ya hiciste todo lo que pudiste, Rosa.

ROSA. Estoy empezando.

NICANOR. No sigas. ¿Qué más quieres?

ROSA. Salvarlo.

Nicanor mira la escena una vez más antes de irse.

ROSA. Don Pedro, te daré mucho caldo, mucho jugo, mucho cocimiento. Te haré caldo y jugo y cocimiento de lo que encuentre. Todo será poco. No habrá pájaro, ni fruta, ni hoja, ni raíz que no se vuelva caldo, o jugo, o cocimiento.

Don Pedro se mueve.

ROSA. No te vas a morir. No te vas a morir.

Don Pedro mira a Rosa, sonrío. Se pone una camisa y un pantalón limpios.

DON PEDRO. Mira, ya camino derecho. Santa Rosa, esto es un milagro.

Don Pedro y Rosa se miran derecho a los ojos.

DON PEDRO. Vine a la manigua a pelear, no a llevar vida de gran señor, durmiendo en cama y comiendo tres veces al día.

ROSA. La cama es una colombina miserable. La comida es yuca, ñame y boniato.

DON PEDRO. Me voy, Rosa.

ROSA. Todavía no.

DON PEDRO. Adiós.

ROSA. No, por favor. Me cuesta mucho decir por favor. Por favor, no te vayas.
DON PEDRO. Es mejor, Rosa. Lo sabes.

12

Rosa sigue con la vista a Don Pedro hasta que desaparece.

ROSA. Se va Don Pedro del hospital, y para mí empieza a irse la guerra, para mí y para Cuba completa. Y un día me decido, bajo a Dos Caminos, me meto en la bodega de Juan Alday, y me tomo un tinto. Siempre me faltó, al inicio, entrar yo también a la bodega de Juan Alday, como para saludar a La Guerra. Ahora es como si me despidiera. Para alzar me no, pero para irme de La Guerra necesitaba darme valor.

Los «sillones de gente pobre». Rosa se acerca. La Madre se pone de pie. Rosa y La Madre se abrazan.

ROSA. Mamá, estás en la miseria.
LA MADRE. No, hija, lo más molesto es el hambre. Todavía tengo salud y mente clara.
ROSA. ¿Seguro que no estás enferma?
LA MADRE. Sólo hambre, te lo juro. Y bueno, con alguna ropita nueva, hasta me verás contenta.
ROSA. Tenemos que irnos.
LA MADRE. ¿Írme de mi casa?
ROSA. Todavía hay guerra.
LA MADRE. En esta casa nunca ha entrado la guerra.
ROSA. Si entré yo, entró la guerra, o lo que queda. Vámonos antes de que el hambre te mate.

Rosa y La Madre dan unos pasos. Se escucha «Rosa, Rosa». Rosa queda mirando alelada al hombre que se acerca, que se va definiendo.

ROSA. Don Pedro.

Rosa y Don Pedro se abrazan.

DON PEDRO. (A La Madre.) Muy buenas, señora.
LA MADRE. Ay, lo que nos faltaba, un aparecido.
ROSA. Mamá.
DON PEDRO. Soy yo, señora.

La Madre mira a Don Pedro de arriba a abajo.

ROSA. Es Don Pedro, mamá.
LA MADRE. Claro que sé quién es.
ROSA. Me voy contigo, con tu tropa.
DON PEDRO. Ahora no puede ser. Te aviso. Cuida a tu madre.
ROSA. Siento que falta poco, que se está acabando.

Don Pedro mira a La Madre.

ROSA. Hablo de la guerra, que se está acabando la guerra.
DON PEDRO. Eso no lo sé. (A La Madre.) Adiós, señora.

Don Pedro y Rosa se abrazan. Don Pedro da la espalda, desaparece. Rosa y La Madre reanudan la marcha.

LA MADRE. ¿Qué tiene ese hombre contigo, Rosa?
ROSA. Ay, mamá, por Dios, no empieces, chica.
LA MADRE. Maldita la hora en que ese hombre entró en mi casa. Será tu perdición, ¿o ya te perdiste?
ROSA. Mamá, ¿usted sigue?
LA MADRE. Pobre de tu marido, con lo mucho que te quiere, con lo bueno que es.
ROSA. Mamá.
LA MADRE. ¿Falta mucho?
ROSA. Un poco.
LA MADRE. Yo me siento llegando.
ROSA. ¿...?
LA MADRE. Sé lo que digo. Eh, ¿y esa gente quién es?
ROSA. Los americanos.
LA MADRE. Pero son muchísimos. ¿De dónde salieron?
ROSA. De sus barcos.
LA MADRE. Me marea ver tanta gente vestida de azul. Me va a doler la vista.
ROSA. Vire la cabeza y no siga viendo.
LA MADRE. ¿Y a dónde vamos, Rosa?
ROSA. A donde va la gente.
LA MADRE. Se hace de noche. Ya no veo casi. Ya no veo. ¿Dónde estás, hija?
ROSA. Me tiene de la mano, mamá.
LA MADRE. Estoy muy cansada. Ven, siéntate conmigo. Está bueno esto. Es tierra seca. ¿Qué pasa ahora?
ROSA. Salió la luna, mamá.
LA MADRE. ¿Luna? La cómoda con su luna. Estás loca, hija, ahí no hay quien se mire. Espejo viejísimo, sin nada de azogue, espejo muerto. Lo que veo son carritos, trencitos de esos de las minas. Si nos montamos en uno y esa cosa toma impulso, nos traga la tierra. No quiero morir así, Rosa.
ROSA. No llore, mamá. Ni usted ni yo nos vamos a morir.
LA MADRE. Rosa, ¿tú crees que estoy loca?, ¿me vas a hacer creer que no me voy a morir? Hija, dime la verdad, ¿se acabó la guerra o se acabó sólo para nosotras dos? Mira, mira qué luna, Rosa. Hija, dime la verdad, ¿estamos vivas o estamos muertas? Mira la luna, mírala ahí enfrente, delante de ti, niña. Qué grande, cómo brilla. Ponte de frente, dale la cara a la luna, la cara y todo el cuerpo. Que te dé toda grande, brillante, así. Escucha. ¿Los oyes? Los gritos, las maldiciones, los coños, los carajos. Este lugar no me gusta. Que estemos muertas pasa, pero una, que no dijo palabrotas en vida, ahora no tiene por qué soportarlas en muerte. Vámonos de aquí, hija. Vámonos.
Rosa rompe a llorar.
LA MADRE. Dios Santo, mira qué trastorno tan grande, mira cómo el trastorno ha puesto a mi niña. No llores, mi vida, no llores. No tengas miedo, estoy a tu lado.
La Madre se acuesta. Rosa le arreglará la ropa, como amortajándola.
LA MADRE. ¿No sientes el mar? El mar, un mar abierto. ¿Es esto un barco? ¿No sientes el balanceo? El barco no es muy grande, es de una sola chimenea, y traquetea

mucho. No te asustes, mi niña, no hay tormenta. ¿Tú puedes respirar, Rosa? ¿Puedes respirar bien?, ¿puedes moverte? Mira, Rosa, el sol está saliendo. Todo volverá a ser muy bonito, te sentirás contenta, verás. No va a salir del monte una patrulla de españoles, no nos van a matar otra vez. Ya no eres mambisa, Rosa, mételo en tu cabeza, ya pasó, descansa. ¿Quieres que rece? Me sé el credo, el Padrenuestro, el Ave María. ¿Rezamos juntas? Ay, a quién estoy hablando, si esta niña nunca ha creído en nada. Y aquí en la muerte no hay nada. Sí, hay suciedad, harapos. ¿Y por fin quién ganó la guerra? ¿Tú ganaste o perdiste, Rosa? ¿Es verano con frío? ¿Es junio o es enero? Qué bien se está aquí. La muerte no es tan mala como la pintan, ¿verdad, Rosa? Qué cosa quieta la muerte. No se mueve ni una hoja de tamarindo. Todo tan, pero tan quieto. Y ahora, cuando me calle, verás qué silencio.

Rosa ha terminado de amortajar a La Madre, se pone de pie. Nicanor se le acerca. Ambos observan a La Madre como si estuvieran frente a una tumba.

13

Rosa y Nicanor se alejan del sitio donde reposa La Madre.

NICANOR. Van a pagar algo.

ROSA. ¿...?

NICANOR. Que van a pagarnos por mambises.

ROSA. No fuimos al monte por dinero.

NICANOR. A ti te toca una buena cantidad, por ser capitana.

ROSA. No soy capitana, soy teniente.

NICANOR. Capitana por el grado de gracia.

ROSA. ¿Qué es eso, Nicanor?

NICANOR. Una cosa que inventaron.

ROSA. Capitana o teniente, no voy a cobrar nada.

NICANOR. Bueno, no cobramos.

Rosa se detiene, se vuelve. Observa el sitio donde yace La Madre. La Madre se levanta y se va negro adentro.

NICANOR. La casa la quemaron.

ROSA. ¿...?

NICANOR. La casa de tu mamá, la de toda la vida.

ROSA. ¿Dónde vamos a vivir?

NICANOR. No quemaron la casa de Don Pedro.

ROSA. No voy a vivir bajo el mismo techo que Don Pedro.

NICANOR. ¿...?

ROSA. No quiero.

NICANOR. ¿Lo dices por su mujer, por Eduviges?

ROSA. Digo que no quiero. Nada más.

NICANOR. Por lo menos pasamos a saludar. Don Pedro nos está esperando.

ROSA. Sólo a saludar.

Los «sillones de gente rica». De pie, Don Pedro.

DON PEDRO. Están en su casa. ¿Le contaste a Rosa lo que hablamos?

NICANOR. Se me olvidó, Don Pedro.

DON PEDRO. Háblale ahora.

NICANOR. Sí, señor. *(Sin mirar a los ojos de Rosa.)* Don Pedro quiere que nos quedemos a vivir aquí para que tú ayudes a la señora Eduviges en el manejo de la casa.

ROSA. No puedo ocuparme de una casa. Me siento hecha un cachivache.

DON PEDRO. No hables así, Rosa. Aquí tienen Nicanor y tú su casa. El trabajo no será mucho. Hay criadas.

ROSA. Me siento vieja, Don Pedro.

Don Pedro se ríe y busca la complicidad de Nicanor.

ROSA. Es verdad. Una vez me dijo que era muy débil para alzar me. ¿No se acuerda?

DON PEDRO. No me saques en cara ese disparate.

ROSA. No nos vamos a quedar, y crea que lo siento. *(A Nicanor.)* Vámonos.

DON PEDRO. No, no se van. *(Pausa.)* Por favor, Rosa. A mí también me cuesta pedir favores. Ahora te lo ruego, por favor, quédate, quédense.

Rosa va a decir algo pero no le salen las palabras. Sólo hace no con la cabeza.

DON PEDRO. Por lo menos esta noche, esta noche nada más. Y mañana te vas a una casa. No te asustes, que tal vez yo haya regalado alguna vez una onza de oro, pero nunca se me ocurriría regalar casas. Se comprará con el dinero de Nicanor que le tengo ahorrado.

Nicanor se sorprende. Rosa mira a Nicanor. Nicanor no le sostiene la mirada.

DON PEDRO. Tú mereces ser feliz, Rosa.

ROSA. Hoy nos quedamos, mañana nos vamos no importa a dónde, ¿verdad, Nicanor?

Nicanor asiente.

14

Rosa y Nicanor se acercan a unas sillas, miran el espacio.

ROSA. ¿Cuánto costó esta casa?

NICANOR. No me preguntes a mí, yo no sé comprar casas. De todo se ocupó Don Pedro.

ROSA. Parece casa de gente rica.

NICANOR. ¿A nosotros nos harán un entierro de veteranos?

ROSA. ¿A qué viene eso ahora, Nicanor?

NICANOR. ¿Un entierro con armón y banda y todo?

ROSA. Seguro, el gobierno no pierde la oportunidad de lucirse con un muerto.

Rosa y Nicanor vuelven a mirar el espacio.

ROSA. La Matilde.

NICANOR. ¿Qué pasa con Matilde?

ROSA. Me vino a la cabeza. No quiero acordarme.

NICANOR. No la nombres.

ROSA. Estoy pensando en la muerte, en muertos.

Pausa.

ROSA. Mátala. Mátala, Nicanor.

NICANOR. ¿Matar?

ROSA. Mátala. Mátala.

NICANOR. ¿...?

ROSA. Mira. Esa cucaracha. Mírala ahí.

Pausa.

NICANOR. Yo ahora pienso en los moros.

ROSA. ¿En moros?

NICANOR. En los moros que venden ropa a plazos. El más viejo está tísico.

ROSA. ¿Un tísico que vende ropa y es moro? ¿De qué estás hablando, Nicanor?

NICANOR. Y también pienso en el cometa.

ROSA. ¿Qué cometa? Ay, Dios, ¿estarás chocho, Nicanor?

NICANOR. El cometa Halley. Hasta Don Pedro no está muy tranquilo.

ROSA. Don Pedro se burla del miedo de la gente.

NICANOR. La noche del fin del mundo. Hay eclipse de luna. La luna se esconde para no ver cómo se acaba el mundo. Mira, el cielo sin luna, atravesado de punta a punta por la cola del cometa.

ROSA. No tuvimos hijos, Nicanor.

Sonido.

NICANOR. ¿Qué ruido es ese?

ROSA. Los tranvías. Se escuchan más de madrugada. Estamos viejos y sin hijos, Nicanor.

NICANOR. Lo mejor que puede ocurrir es que esa cola enorme choque con nosotros y el mundo se acabe. Total, si no tuvimos hijos.

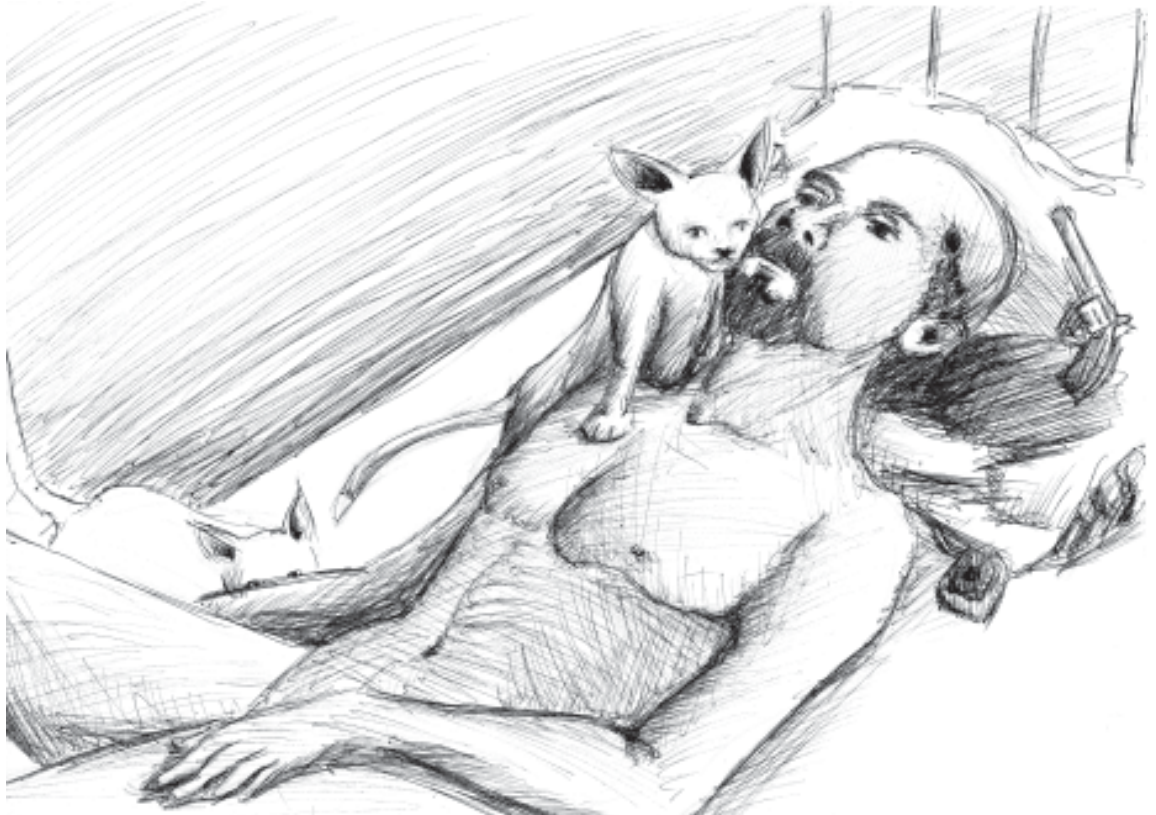
Rosa abraza a Nicanor, se separa, observa a Nicanor.

NICANOR. Coronas, gente comiendo y bebiendo. Una fiesta en grande por este pobre muerto. No lo vi, pero sé que así fue. Ah, y las velas, me alumbraban las velas, era como la luz de un sol muy triste. No me acompañaste al cementerio. No soltaste una lágrima. Dijiste algo, me parece. ¿Tú dijiste algo, Rosa?, ¿o son invenciones mías?

ROSA. Ya descansó Nicanor. Eso dije.

Nicanor se va negro adentro, por el mismo sitio de La Madre.

Rosa lo sigue con la vista hasta que desaparece.



Don Pedro de pie, próximo a Rosa.

DON PEDRO. ¿Se puede?

ROSA. Pase, Don Pedro, que hace frío. Pase y siéntese, esta es su casa.

Don Pedro llega hasta las sillas. No se sienta.

DON PEDRO. Creo que esta es la última visita que te hago.

ROSA. ¿Por qué dice eso?

DON PEDRO. Estoy muy viejo, Rosa.

ROSA. Don Pedro, qué cosas tiene usted.

DON PEDRO. Ssst, sé que me está llegando la hora. Veo avisos. Quiero ir haciendo las últimas cuentas. Y una de las cuentas que me falta, es decirte lo que nunca me atreví.

ROSA. Don Pedro.

DON PEDRO. Te debo dos veces la vida, Rosa, lo sabes. La primera vez, en mi casa...

ROSA. No exagere, a usted los españoles no lo iban a fusilar.

DON PEDRO. No es eso, Rosa. Atiende. Vivía con miedo, mucho miedo, con tanto miedo y tanto asco. Y tú, una muchacha bonita, buena, valiente, digna. Tú eres una mujer como no he conocido a nadie en mi vida. Ver lo que hiciste, sólo verte, vivir lo que hiciste, me salvó. No sé a quién agradecer que te conocí.

ROSA. Don Pedro.

DON PEDRO. Tengo muchos deseos de llorar, Rosa. Trataré de no llorar. Cuántas cosas tenía que haberte dicho, desde hace años, demasiados años. No soy como tú, nunca pude aprender a ser como tú. Soy tan cobarde, Rosa.

ROSA. No es verdad, Don Pedro.

DON PEDRO. No llores tú, o voy a tener que irme. No puedo verte llorar. Tengo el presentimiento de que esta va a ser la última vez que conversamos. Sabes lo que vengo a hablarte.

ROSA. No diga nada, Don Pedro.

DON PEDRO. ¿Por qué no?

ROSA. Porque no.

DON PEDRO. Tienes que escucharme.

ROSA. No.

DON PEDRO. Tengo que decírtelo.

Música. Don Pedro y Rosa frente a frente. No sabemos si Don Pedro habla o sólo mira a Rosa. Rosa y Don Pedro se acercan mucho, parece que se van a abrazar, que se van a besar. No se tocan. La música se extingue.

DON PEDRO. No digas nada tú. Gracias por escucharme. (Pausa.) Adiós, Rosa.

ROSA. Adiós, Don Pedro.

Don Pedro se pierde negro adentro, por el mismo sitio de La Madre y Nicanor.

Rosa queda sola. Pudiera andar por el escenario, reconocer los «sillones de gente rica», los «sillones de gente pobre», el sitio del encuentro con Nicanor, del beso a Don Pedro, de la muerte de La Madre.

ROSA. Sale de mi casa Don Pedro, y yo, a llorar y a llorar, y tiritando, porque Don Pedro no cerró la puerta de la calle. Era un día muy frío.

Irán surgiendo de las sombras, pero manteniéndose en tinieblas, La Madre, Nicanor y Don Pedro.

ROSA. Al entierro de Don Pedro sí fui. Un entierro a todo tren. Cientos de ramos, coronas y máquinas y más máquinas. Un coche fúnebre de cuatro parejas de caballos negros, enormes, y banda militar, y gente muchísima, una multitud. Y yo delante, llorando, llorando a gritos, como no llora ninguno de los familiares, como no he llorado nunca en mi vida, porque Don Pedro es el hombre que más quise sobre la tierra, que más quiero todavía.

Pausa.

ROSA. Viví todavía cuatro años más. Qué cosa la muerte. Morir es una indecencia. Si los hombres tienen tanto jelengue con los muertos, es porque le temen a la muerte. Pero un día los hombres no se morirán más, o se morirán por haber vivido tanto que ya no quieren vivir más, porque cada cual ha hecho lo que quería. Cada hombre trata de hacer un mundo, pero ahora nadie lo logra, todos morimos pronto, y para eso son los cementerios y las tumbas y los epitafios, para demostrar que fue la muerte la culpable de que cada cual no hiciera todo lo que quiso.

Pausa.

ROSA. Una fosa común sin lápida ni nombre, así lo pedí, así lo hicieron. Y nada de honores militares. Mi cadáver no tiene nada que ver con Rosa Fuentes. Rosa Fuentes fue una cosa viva, no una carne pudriéndose. ¿No lo ven? ¿No me ven? Aún ahora, después de tantos años y tanta muerte, me siento viva, viva, viva.

NICANOR. Desde aquella mañana que me sacaste la lengua, tú y yo somos uno.

ROSA. ¿Que yo te saqué la lengua?

NICANOR. Me la sacaste, y me bajo del carretón para ver qué tanta confianza, y tú en la acera, como santa en altar, haciéndote la mosquita muerta. ¿Qué te pasa conmigo? A ti te pasa algo conmigo.

ROSA. A ti sí que te pasa algo conmigo.

NICANOR. Dios, hasta aquí me llega, un olor sin esencias, tu cuerpo, un olor a sol.

ROSA. Yo vivo, vivo, vivo.

Relaciones de relaciones*



CARLOS PADRÓN: ANTES DE COMENZAR,

quisiéramos dedicarle estas intervenciones a un colega nuestro muy querido: Rogelio Meneses, relacionero también, que está pasando por un momento difícil. Esperamos su pronta y total recuperación. Yo había pedido que me dejaran hacer una introducción, porque como ha dicho Omar Valiño el teatro de relaciones es bastante poco conocido y estudiado; no solamente la experiencia nuestra en Santiago de Cuba sino sus antecedentes, la definición misma de relaciones.

Me permití traer algunas notas, no para leerlas sino como fragmentos para armar un discurso que pueda dar una idea más cercana sobre algo todavía virgen para el terreno de la investigación: el concepto de teatro de relaciones, en España primero, y después en América Latina y en Cuba.

Voy a comenzar diciendo –y esto es algo fresco, porque lo encontré hace muy poco en un libro del investigador español Herrera Navarro sobre el siglo XVIII– este dato: un poeta madrileño de alrededor de 1740 ó 1750 publica las siguientes obras: *El asturiano ridículo en la corte (relación jocosa de figurón)*, *Relación jocosa en metáfora de comedia para después de haber cantado, tocado*

y otras cosas, *Relación jocosa del catalán Serrallonga*, de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Juan Vélez de Guevara, respectivamente. También aparecen *Relación jocosa, trova de no hay vida como la honra*, obra atribuida a Calderón de la Barca, *Trova de la relación del Príncipe de los Montes*, obra atribuida a Lope de Vega y *Trova de la relación de la fuerza del natural*, obra de Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto.

Esto responde a la descripción que hace Enrique Cotarelo en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII*, donde desde el título del libro se habla de los géneros teatrales de finales del Siglo de Oro y del siglo XVIII. Sin embargo, no se habla de relaciones, pero en el libro Cotarelo dice:

Pocas veces en el teatro público, pero muchas en las funciones caseras a fines del siglo XVII y primera mitad del siguiente, en lugar de representar una comedia entera se decían relaciones o trozos, generalmente monólogos, tomados de las más famosas comedias o bien originales, ya describiendo un suceso extraño o ya pintando las condiciones de las mujeres y las de los hombres; bien una matraca estudiantil o ya, parodiando las coplas de los ciegos, el poeta de la reunión familiar embromaba en versos a casi todos los concurrentes a la tertulia. Corren impresas en pliegos sueltos muchas de estas relaciones, que este título llevan, que eran alternadas con arias, dúos, bailes de matachines o de damas y caballeros que de este modo venían a ser a la vez autores, actores y espectadores en tan cultas y variadas diversiones.

Esa es la descripción que hace Cotarelo y que responde de alguna manera al espíritu de estos títulos tan sabrosos. Del siglo XIX no he encontrado nada acerca

* Este panel fue desarrollado como parte del evento teórico de la III Jornada Nacional de Teatro Callejero, celebrada en Matanzas en enero de este año, moderado por Omar Valiño. (N. del E.)

de relaciones en España, pero no he agotado la investigación. No sé si ahora en el siglo XXI, pero por lo menos hasta el siglo XX, existieron relaciones en México, en el valle de Teotihuacan, representadas por tribus autóctonas allí. Todavía se estilaba hacer relaciones que en los géneros, en la manera de abordar –no me atrevo a decir escritas porque muchas de ellas son tradiciones orales–, se parecen mucho a lo que después fue la relación santiaguera de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX. También existe, con mucha aproximación y parecido a la relación santiaguera, el *reizado* brasileño. Son pequeños grupos de autores que van de casa en casa en determinadas épocas interpretando sus obras teatrales, a veces no muy cortas.

Para los interesados recordará que hay un estudio del maestro José Antonio Portuondo, publicado en *Astrolabio*, un libro de la colección Cocuyo de los años setenta. Su último capítulo se llama «Alcance a las relaciones». José Antonio Portuondo había sido seleccionado para integrar el jurado del Carnaval Santiaguero de 1941. Y aquel joven Portuondo, un hombre de unos treinta años que ya era un conocido intelectual, se motiva cuando ve, por esos días en que desfilan las comparsas y las congas santiagueras, seis o siete relaciones sacadas por distintos barrios de la ciudad. Se decía así: «sacar relaciones». En el argot popular y teatrero de Santiago, sacar una relación significa salir a la calle con la tropa y entrar en alguna casa, en algún patio o ir a alguna plaza o a la puerta de la casa en la calle y representar la relación.

En este «Alcance a las relaciones» Portuondo da la mayor cantidad de datos, noticias e informaciones que hayamos podido encontrar nunca sobre la relación en Santiago de Cuba. Él sugiere una hipótesis, pienso yo, tratando de defender la condición mestiza de la relación santiaguera, y nos remite a una raíz bantú y a otra hispana. En el caso de esta última él menciona la gangarilla y en el caso de la primera indica el izibongo, que es una forma poética para mí bastante cercana al romance, una forma poética que narra siempre alguna historia donde hay varios personajes. Y aunque está hecha supuestamente para que la diga una sola persona, allí está el embrión del diálogo, de poner a confrontar personajes.

Eso está en la tradición bantú que Portuondo, repito, insinúa, no lo afirma categóricamente pero puede ser que por tradición, como la parte oriental de la Isla tiene una mayor afluencia de congos y bantúes, de negros traídos del África Central, del Congo, en comparación con la parte occidental, donde hubo mayor afluencia de yorubas, de africanos venidos desde el Golfo de Guinea.

En cuanto a la gangarilla, es realmente una especie de estructura de una agrupación teatral, no es un género. Aquí tengo una descripción de Agustín de Rojas donde él habla de las formas en que se presentaban las distintas agrupaciones teatrales en el Siglo de Oro: el bululú, que es un solo individuo; un ñaque, que son dos, y una gangarilla «que es compañía más gruesa, ya van aquí tres o cuatro hombres.

Tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada y algunas veces se olvidan devolverlas. Hacen dos entremeses de bobos, cobran a cuarto: pedazo de pan, huevo y sardina».

Realmente puede decirse que algunas de las relaciones santiagueras eran tres o cuatro hombres, no había mujeres y los hombres hacían los personajes de damas. Por eso dice lo de las sayas y las tocas. Por eso es que Portuondo nos remite a ella como raíz aunque, repito, la relación tanto en España como en México, en el *reizado* brasileño o en Santiago de Cuba, no se ciñe a un solo formato, puede ser una sola persona, podría ser un monologuista o un ejecutante, un actor que interpretara varios personajes, una suerte de unipersonal.

Ahora bien, ¿qué pasa con la relación en Santiago de Cuba? Nosotros encontramos las primeras noticias sobre la existencia de relaciones ya pasada la primera mitad del siglo XIX. Yo me inclino a pensar que en la segunda mitad de la década de los cincuenta es por donde empiezan a aparecer estas manifestaciones realizadas por gente del pueblo en los días alrededor de la festividad de Santa Ana, de Santa Cristina, que eran los días del carnaval en Santiago de Cuba.

Se ha equivocado mucho la cuestión de los carnavales. En Santiago siempre fueron carnestolendas que se hacían en febrero, como se hacían en la Habana u otras partes del país. Fueron carnestolendas hasta 1840 aproximadamente. Es por esos años finales de la década de los treinta cuando encontramos algunas noticias en los documentos del Cabildo santiaguero y de la gobernación de que quizás, por la misma fuerza popular y por una bien acendrada afición del santiaguero a celebrar el día de Santiago, su patrono, que se celebra el 25 de julio. El pueblo mismo prefería celebrar en la festividad de Santiago lo que celebraba en la Santa Ana y la Santa Cristina en aquellos días de febrero. Y eso de febrero se fue quedando atrás. En La Habana no, allí se mantuvo febrero hasta hace algunos años. Comenzó a gestarse el mamarracho y la palabra carnestolendas se fue quedando atrás, y su fecha olvidando. Esto ocurre a mediados del siglo XIX y es ahí donde aparecen las primeras manifestaciones de las relaciones.

También está la rivalidad entre los barrios populares que han surgido alrededor del pequeño centro histórico de Santiago, fundamentalmente la zona del Tivolí, fundada por los franceses que habían llegado allí a finales del siglo XVIII, y la del norte, bien conocida por Los Hoyos. Son los dos primeros barrios que empiezan a sacar relaciones y a entablar rivalidad al lado de sus comparsas, que existían desde mucho antes.

He puesto aquí alrededor de seis características para describirlas, para tratar de desentrañar cómo podían ser las obras. Podían haber sido transmitidas oralmente; podían haber sido escritas también y, de hecho, existen todavía algunos cuadernos manuscritos con obras de relaciones; podían ser versiones del teatro español más conocido; podían ser dramas, comedias o versiones serias de obras teatrales del teatro español anterior o de la época y también podían ser parodias. Podían ser escritas como

unipersonales, un monólogo extraído de alguna obra o un original. Podían estar en prosa, en verso o combinando ambos estilos. Utilizaban determinados metros para algunos momentos y después introducían la prosa.

Además de las versiones del teatro español, las obras originales podían ser de varios tipos. Algunas eran como historizaciones, les cito un título: *Historia de los negros en Cuba hasta antes de la Guerra del 95*, de Olimpo Nápoles, que la estrenó en el año 1959. Otra de ese carácter de historización: *Recuerdos del pasado*, de un sobrino de Olimpo Nápoles, Sabas Nápoles. Estas son del barrio Los Hoyos. Podían ser también obras de agitación o sátira política. La de agitación política era como una especie de vulgarización o de comercialización de estos teatreros, que no estaban exentos de cometer errores. Venía un político, les daba veinte o treinta pesos y les decía: Móntenme una obrita ahí que me haga propaganda. Esto yo lo pongo frente a una obra de sátira política muy sabiamente hecha desde la posición del pobre, que siempre ve al poderoso como su enemigo, y ahí surgen obras como *El melón de agosto*, que se estrena en los carnavales de julio de 1907 y sale como a un aniversario de la Guerrita de Agosto de 1906. Estos mulatos y negros sacan la obra para hacerle una crítica a Estrada Palma por haber

el hambre que había en esa época, me imagino que el argumento estuviera basado precisamente en la situación local que padecía Santiago de Cuba.

¿Cómo era la representación? Un decorado muy sencillo, generalmente un biombo que se podía doblar en tres o cuatro partes, de traslado fácil, quizás algún teloncillo, alguna cosilla que ubicara al espectador en el lugar de la acción, si era el campo, una sala o una calle.

Característico de la representación también es la música tocada, por supuesto, en vivo, pues no disponían de equipos de sonido. A veces algún tambor, alguna guitarra, clave, maraca o algún instrumento que pudiera ayudar a que la representación tuviera una presencia de la música y de la canción.

Está también la cuestión del vestuario, un vestuario desprovisto de toda concepción naturalista, deliberadamente anacrónico y por razones prácticas muy abigarrado, hecho por la madrina tal, o por la hermanita de, otro te va a hacer el trajecito de no sé qué y tú te vas a vestir de rey. Y así, con un trapito y otro y otro, se iba armando aquella cosa que debe haber sido deliciosa.

La inclusión y mezcla de elementos folclóricos no pretendía hacer folclor sino, sencillamente, existía una costumbre de utilizar tambores o determinado rezo para

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (II)

Es otra manera de sentir que uno también puede ser actor, que uno puede comunicarse con la gente, que tienes un medio de expresión

provocado la Guerrita de Agosto de 1906. Ahí no hay comercialización, no hay venta, sólo el alma del relacionero haciendo su teatro de resistencia que, en definitiva, no es más que eso: un teatro de resistencia cultural. Podrían ser también fábulas donde los personajes eran animales, generalmente tratando de evitar cualquier censura. Todas las relaciones tenían que pasar por una oficina de censura en el Ayuntamiento santiaguero, tanto en la época colonial como en la República, por lo tanto muchas de estas relaciones jugaban en su título con gatos, patos, ratones, jutías. Recuerden que hay una obra de Bacardí que se llama *Liborio, la jutía y el majá*, y estoy seguro de que Bacardí se inspiró en alguna relación de animales que vio, en alguna fábula, porque él vio relaciones, lo dice en sus crónicas. Podían ser relaciones basadas en hechos locales o, incluso, hasta del barrio. Algo que ocurrió, eso se escribía y se representaba. Hay una de la que conozco el argumento. Se llama *Cuba y su situación*, es del año 1924. Cuando dice Cuba no se refiere a la Isla, está hablando de Santiago de Cuba pues durante la colonia se le llamaba sólo por ese nombre: Cuba significaba Santiago, entonces, Santiago y su situación. Enseguida me fui a 1924: el gobierno de Zayas,

tal invocación porque se necesita algo, porque hay que hacer llover, por ejemplo. Y se incluían mezclados. Podía ser de la tradición cristiana, de la tradición bantú, haitiana o de cualquier tipo. Se encuentran elementos mezclados de algo que nosotros podemos denominar folclor, pero realmente no lo hacían con ninguna voluntad folclórica.

Espacios escénicos, como dije, muy variados: salas, patios de las casas, calles, solares y el momento preferido: el carnaval. No importa si el Ayuntamiento convocaba o no el concurso porque a veces, sobre todo en el período republicano, se convocaba y se decía que se le iban a dar tantos pesos a la mejor relación. Se puede pensar que sacaron las relaciones porque estaban dando un dinero, pero en años que no había convocatoria de relaciones, los comparseros o vecinos sacaban sus relaciones: el Tivolí, Los Hoyos, San Pedrito, San Agustín, que eran los barrios más carnavaleros. Vuelvo a decir que los hombres desempeñaban los personajes femeninos.

El mestizo, el negro, el blanco pobre que no podían ser actores, que no podían subir al tablado del Teatro Oriente a representar *La vida es sueño*, de Calderón de

FOTOS: ARCHIVO DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO



Una intervención callejera

la Barca, a lo mejor eran tramoyistas de allí, como uno que yo conocí y que escuchaba las obras, se las aprendía de memoria –no sabía leer ni escribir–, se las trasladaba a la gente de su relación y sacaban *La vida en sueños*, una adaptación. Habría que ver cómo era aquello. Es una manera de sentir que uno también puede ser actor, que uno puede comunicarse con la gente, que tienes un medio de expresión, tienes que hacerlo y no lo puedes hacer porque esa sociedad te niega toda posibilidad; sin embargo, tú encuentras la posibilidad, tu posibilidad, tu circunstancia y sales a la calle y la llevas a las casas de los barrios donde vas a ser bien recibido, porque en el trabajo que comenzamos a hacer nosotros, conocimos a muchos vecinos de esos barrios que habían visto las relaciones, que las aplaudían, que las pedían, que les decían a los relacioneros: ¿Por qué no escriben una sobre lo que le pasó a Fulanita?, o ¿Por qué no hacen una contra este maldito de Grau que nos tiene pasando hambre?, cosas por el estilo. Algunos títulos: *El ingenio*, de 1880, más o menos; *Esposa, virgen y mártir*, basada en un hecho real ocurrido en Santiago de Cuba en 1850, que después fue motivo de una obra dramática seria publicada por Antonio Solórzano Correoso, representada en el Teatro de la Reina, el hoy Teatro Oriente; *Los polvos de Taita Juan*, que es de 1890, una versión de *Los polvos de la Madre Celestina* de Hartzenbusch, que fue representada en ese año en el Teatro de la Reina; *La hija desobediente*; estas dos últimas obras las firma un negro de nación de Guantánamo. También se hacían revistas. ¿Qué dirían? Cualquier cosa. *Juan José*, del señor Pedro Nolasco Soler, en versión de la obra del mismo nombre del autor español Joaquín

Dicenta; *En brazos de la muerte*, que ellos sacaron como *Embarazos de la muerte*; *El Brujo de Limones*, de 1939, basada en una versión de *Los polvos de Taita Juan*, la obra de 1890, o sea, una versión de una relación que era una versión; *Los amantes de Teruel*, según Hartzenbusch, *El zapatero y el rey*, según Zorrilla.

Raúl Pomares: Ante todo quisiera agradecer a todos los compañeros de Matanzas que me han invitado a hablar de esto, yo tenía realmente necesidad de recordar cosas como esta, muchas gracias.

Dagoberto lo vio también, el titiritero aquel de la Plaza de Marte que mostraba la pelea de boxeo entre Kid Gavilán y Billy Graham, era un relacionero. Un retablo pequeño, él dentro del retablo. En aquella época, en los años cincuenta, el campeón mundial de boxeo de los pesos welter era cubano, Kid Gavilán, y un blanco retador de él, Billy Graham, que se llama igual que el pastor ese. En el retablo se mostraba la pelea y al final Billy Graham perdía con Gavilán.

Sabas Nápoles me regaló un cuaderno de él, pero era caótico aquello, no entendí nada. Tengo la impresión de que esos cuadernos de Sabas, más que literatura teatral, eran montajes. Tomaba notas de su montaje y algún parlamento. Leí obritas de Sabas que no entendía, era caótico, pero las vi. Otra persona, Limonta, un negro viejo en Santiago, con unos espejuelos, que trabajaba en Educación, también me regaló algunos libreticos de relaciones.

En el año treinta y pico, Pablo de la Torriente Brau va a Realengo 18 cuando los campesinos, liderados por Lino de las Mercedes, se enfrentan a los latifundistas y al

ejército. Pablo va allí junto a Ramón Nicolau, un enviado del Partido Comunista de aquella época. Fue también una maestra que se llamaba Vilma y por la noche montaban con los campesinos del cuartón de los ñames una obrita acerca de los acontecimientos que pasaban en el batey.

En el año sesenta y pico yo vi ese grupito, que todavía existe, haciendo relaciones con música cantada. Eran relaciones los congos reales de Trinidad con su kokorioko, ese personaje terrible que no sé cómo la dramaturgia cubana no lo ha usado. Lleva el esqueleto de la cabeza del caballo y amenaza al público, hace un impacto dramático tremendo.

La muerte en cueros de Guantánamo no es la misma muerte que aparece en el cuadro *El entierro de la sardina* de Goya. En Guantánamo, Negro Fino, el director de la comparsa de la Loma del Chivo, tenía relaciones.

Carlos me dijo una vez algo que me impresionó cuando estábamos haciendo lo que nosotros queríamos que fueran relaciones, me dijo: ¿Tú no te das cuenta de que nosotros no nos vestimos, sino que nos disfrazamos? Y es verdad, el teatro callejero no tiene eso del actor de teatro en sala que llega, se concentra, se viste, se maquilla como hacía Vicente —él mismo se maquillaba—, incorpora el vestuario. El actor callejero se disfraza y requiere de una especial concentración que no tiene otro tipo de actor. Porque todo atenta contra la concentración, digamos, stanislavskiana.

Guillermo Moncada era comosé de la tumba francesa de Los Hoyos, tumba francesa que hoy en día ha sido nombrada Patrimonio de la Humanidad. Y en el alzamiento de febrero todos esos negros mambises se levantaron dentro de un carnaval, disfrazados. Y entre ellos yo no dudo que estuviera Guillermo Moncada.

Con esto quiero decir que las relaciones existieron, no es un invento ni de los santiagueros ni de nadie. Existieron.

Hay un personaje que para mí era relacionero: Soler Paleta, quien me dio pie para lo único original que tiene Santiago Apóstol: ese personaje. Soler Paleta era un viejito de Baracoa que había conocido a Martí. Nosotros lo conocimos en el año setenta y pico. ¿Cómo ese viejo llegó hasta ahí? Vivía en la cafetería que está frente al parque y no dormía. Salía al hospital a almorzar y a comer, y volvía para la cafetería, que estaba abierta las veinticuatro horas. Soler Paleta no dormía y se pasaba todo el día chivando en la cafetería con su *cantaíto* de aquello de que «las mujeres tienen tres y los hombres tienen dos». Era un relacionero.

Quisiera detenerme un momento en lo siguiente. Francisco Morín fue a dar un curso de verano de teatro en Santiago de Cuba, auspiciado por José Antonio Portuondo. Algunos dicen que no fue él quien lo llevó, yo insisto en que sí. Y nosotros —cuando digo nosotros me refiero a un grupo grande, a Omar Valdés, a Reinaldo Infante, a Marta Farré, por ejemplo— descubrimos, gracias a Morín, *Un actor se prepara*. Hasta ahí la referencia que

teníamos era netamente española, la colocación de la voz, el decir bien, nunca darle la espalda al público, no concentrarse sino recordar la letra y cuando se me olvidaba tener el apuntador, si me aplaudían volvía a salir, porque ese era el teatro que se hacía. Cuando llegaba alguna —vamos a decirle— compañía a Santiago de Cuba procedente de La Habana, era para las Sociedades pudientes. Y el teatro que se hacía en Santiago que la gente no pudiente podía ver era el de Bolito en las carpas. Pero con Morín entramos en la modernidad. Sobre todo nos interesaba la preparación del actor, la imaginación, la concentración, trabajar con objetos imaginarios, etc.

Llega la Revolución y en Santiago de Cuba la Dirección de Cultura en ese momento fue muy coherente, insistía en el rescate de aquellas manifestaciones artísticas que afirmaran la nacionalidad cubana. Pero ¿cómo empatarnos nosotros con la modernidad de Stanislavski, que después se desarrolló más cuando vinieron Gloria Parrado, Ulf Keyn, y empezamos a conocer y a practicar distintos métodos de entrenamiento del actor hasta llegar a querer levitar? ¿Cómo empatábamos aquello con el teatro popular relacionero de los negros que se disfrazaban y salían a los carnavales, que no se concentraban?

Siempre nos sirvió, pienso yo, a un grupo de actores y actrices, el amplio horizonte de conocer, por ejemplo, la dramaturgia brechtiana, para meternos en la estructura dramática, para tratar de rescatar el teatro de relaciones.

Eso no fue fácil. Hubo hasta fajazones. Quien dirigía el Conjunto Dramático de Oriente no entendió aquello porque, lógicamente, quería seguir haciendo lo que él hacía, que era bueno. Nosotros hicimos a Harold Pinter en Santiago de Cuba, hacíamos teatro de la crueldad, Ionesco, Arrabal; de los clásicos, a Ben Jonson, Chéjov. Y de momento nos dijimos: Vámonos para la calle. Se dividió el grupo. Una minoría muy talentosa se quedó con Adolfo Gutkin, que en noviembre pasado vino a Cuba, regresó después de quince o veinte años de estar fuera y se sintió muy contento porque nos vio a todos, ya viejos, pero trabajando.

Me detengo ahora en algo pues considero que esta es la oportunidad para despejar incógnitas. La primera relación que me atreví a sugerir era *El 23 se rompe el corajo*. Ya José Soler Puig había hecho una adaptación de *la Farsa del pastel y de la tarta* que se llamaba *El macho y el guanajo*. Tenía mucho de relación. El viejo, con ese olfato que tenía, hizo esa obra que se mantuvo en cartelera casi diez años. Eso era una relación, hacerlo en la calle. Se estrenó frente a su casa pero ya no era como la hacían los negros santiagueros de los siglos que menciona Carlos; era una relación con actores que se maquillaban, se concentraban, habían pasado por Stanislavski, Brecht, etc.

La otra incógnita a despejar es acerca de cómo surge *Santiago Apóstol*, que dicen que es mía pero no es mía. En el Museo Bacardí está la estatua de Santiago Apóstol, estatua que en principio representaba a Fernando VII, que era el rey. Cuando Napoleón invade España, lo destrona y coloca a su hermano Pepe Botella de rey de

España. A Fernando VII se lo lleva para Francia preso, de rehén. El rey Fernando VII, que era absolutista, con la promesa de que si él volvía a reinar lo haría de manera constitucional, incita a las guerrillas montañosas españolas para tratar de derrotar a los invasores franceses. Eso lo trata muy bien Pío Baroja en muchas de sus novelas. Napoleón tiene que irse de España pero cuando Fernando VII vuelve a ser rey, se olvida de su promesa y «tumba» la Constitución.

En Santiago de Cuba había un gobernador español constitucionalista que se alza contra Fernando VII. La estatua del rey, que estaba en el parque Céspedes, es tirada abajo. Se forma una rebelión santiaguera de esas que quieren acabar con todo el mundo y las autoridades eclesiásticas, al ver la estatua en un basurero, la piden porque el patrono de la ciudad no tenía imagen que lo representara, una imagen ecuestre. Entonces se la dan, y convierten a Fernando VII en Santiago Apóstol. Cuando van a inaugurar la imagen con una gran misa de Te Deum en la catedral, unas monjitas se dan cuenta de que el caballo, que era un caballo entero, tenía testículos. Y se formó tremendo lío. Y hubo que mandar a buscar a un carpintero para que castrase el caballo. La imagen de Santiago Apóstol lleva un sombrero de yarey, una espada

humano. De eso se dio cuenta Ulf Keyn. La obra no es importante, importante es el personaje. Y si ese personaje lo hacen Héctor Echemendía o Dagoberto Gáinza entonces no tiene problemas.

Yo quisiera terminar mi intervención pidiéndoles un favor: Pido a los dioses que iluminen mi numen, hace años que le hemos solicitado a Patrimonio de Santiago de Cuba y al Restaurador de la Ciudad, Omar López, que declaren al teatro de relaciones patrimonio cultural de la ciudad de Santiago de Cuba. Hemos tenido reuniones. Los documentos ya existen, están dados desde Emilio Bacardí y José Antonio Portuondo. Yo quisiera, si ustedes me lo permiten, proponer algo a los participantes de esta Jornada: pedir mediante una carta que declaren el teatro de relaciones patrimonio cultural, porque se va a perder, aquí esta Carlos que tiene una larga «experiencia epistolaria» y él podría hacer esa cartica solicitando, rogando, no exigiendo sino haciéndole luz a esos compañeros para que declaren ese pequeño arranque del teatro callejero santiaguero como lo que es, un valor cultural único.

Nora Hamze: Yo voy a partir de la solicitud que hace Pomares. Creo que nosotros no tenemos que rogarle a nadie, hay que pedirlo, fundamentarlo y ya. Hay suficientes

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (II)

Los más jóvenes no lo saben pero los que tenemos mucho más tiempo en este movimiento sabemos que la tradición del teatro callejero no era como ahora, para nosotros resultó muy difícil disfrazarnos y salir a la calle: y fuimos también, en ese momento, hasta marginados

en la mano, barba, y se parecía mucho a los mambises. Llegan las Guerras de Independencia y meten presa la imagen. Está en un calabozo por muchísimos años. Con esa historia, ¿quién no hace un buen espectáculo? Sobre todo si se tienen las *Tradiciones peruanas*, a Nicolás Guillén, a José Martí, a Emilio Bacardí, y yo lo que hice fue «fusilar» todo aquello. O sea que *Santiago Apóstol* pertenece a tanta gente que es mejor no menear eso.

Ahora bien, con esta obra pasa una cosa curiosa, que pasa también con *Don Juan Tenorio*. Shakespeare hizo famoso a Hamlet, Goethe hizo famoso a Werther y a Mefistófeles, pero quienes escribieron sobre Don Juan, sobre todo Zorrilla, se hicieron famosos con ese personaje, porque es un personaje. *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* es un sainete, lleno de parches y pegotes, pero tiene un personaje con un momento muy bueno, que es cuando el santo se tira del pedestal, pone los pies en la tierra y se convierte en ser

argumentos para eso porque ya Carlos habló, explicó sobre la génesis de esta tipología teatral, Pomares llegó hasta lo que hicimos los nuevos relacioneros a partir del Conjunto Dramático de Oriente, luego Cabildo Teatral Santiago, pero hay algo que es importante y que da la medida también de lo que un hecho cultural puede significar para una localidad, para un país y es la herencia, la huella que este teatro ha dejado en los grupos que después se desprenden del Conjunto Dramático de Oriente, que en aquel momento tal vez ni nosotros mismos teníamos la conciencia de por qué quienes estamos aquí y dos compañeros más queríamos hacer un grupo llamado Calibán Teatro, por qué Meneses quería hacer Laboratorio Palenque, por qué Fátima quería hacer Estudio Macubá, en ese momento no teníamos esa conciencia plena.

Después nos dimos cuenta de que ese teatro de relaciones que habíamos hecho, que nos había dado armas nuevas, una manera nueva de enfrentar el hecho teatral,

nos permitió que, a partir de nuestros intereses creativos, pudiéramos hacer otra cosa. Porque somos herederos de esa tradición, somos herederos porque en nosotros coincide –aun cuando los intereses creativos de Meneses y su grupo Palenque estén más cerca de los ritos mágico-religiosos, de que Macubá este más cerca de la oralidad y de las tradiciones afrocubanas, de que Calibán haya empezado con esa motivación de enfrentar a los clásicos desde otra mirada, de que A Dos Manos proteja este legado mediante sus espectáculos– una manera de hacer el teatro que nos identifica.

Padrón decía que los viejos relacioneros aquellos habían hecho un teatro de resistencia y el teatro que nosotros hicimos en los años setenta fue un teatro también de resistencia. Los más jóvenes no lo saben pero los que tenemos mucho más tiempo en este movimiento sabemos que la tradición del teatro callejero no era como ahora, para nosotros fue muy difícil disfrazarnos y salir a la calle. Y fuimos también, en ese momento, hasta marginados. Sobre esto hay anécdotas lindísimas, digo lindísimas pero que pudieran haber sido terribles para nosotros. No lo fueron porque sabíamos lo que estábamos haciendo y lo que estábamos buscando, que era precisamente hacer el teatro de una manera distinta, de una manera que permitiera que esa gente que no iba al teatro –porque las salas estaban casi vacías en el país entero y mucho más en Santiago de Cuba– pudieran conocer el teatro. Se hizo una labor comunitaria tremenda a partir de toda esa nueva manera de ver la creación teatral. Nosotros hicimos una obra sobre *Romeo y Julieta* que tuvo aciertos y desaciertos y para los más jóvenes que no conocían cómo era aquello en aquel momento, nosotros lo sentimos muy bonito, pero cuando llegamos a La Habana, nos decían: Señores, llegaron los negros de Verona; porque tocábamos los tambores, bailábamos y utilizábamos determinada música, determinados elementos y referentes de nuestra cultura popular tradicional.

Yo creo que sí, Pomares, debemos pedirlo, debemos seguir insistiendo. Como tú decías yo no sé qué pasa, antes eran muy coherentes en Cultura en Santiago de Cuba. A veces la preocupación por las cifras y por otras cosas hace que se olviden una serie de elementos que también son importantes. No es prestigio para nosotros, a nosotros no nos va a aportar nada desde el punto de vista individual y profesional, porque ya nosotros tenemos un camino recorrido y seguimos todavía recorriéndolo, pero sí a la cultura y al teatro santiaguero y cubano.

Nancy Campos: Yo no voy a hacer ningún recuento porque realmente se ha dicho aquí bastante y se ha escrito sobre el teatro de relaciones. Sí quiero decir, partiendo de lo que decía Pomares, y que es una de las cosas que más me preocupa en estos momentos con el teatro de relaciones: nosotros también somos consecuentes con nuestro teatro de relaciones. Nosotros, los grupos de teatro que estamos en Santiago de Cuba, tenemos que

ser capaces, y lo suficientemente fuertes como lo fuimos en el Cabildo Teatral Santiago, para hacer todas las cosas que allí hicimos, no volver a hacerlo igual porque la historia y el mundo avanzan, sino que tenemos que darnos la tarea de reclamar todas esas cosas, porque cuando nosotros dejemos de existir, ¿se irá el teatro de relaciones?

Yo a veces me pregunto eso. Porque hay otra generación y de cierta manera sí cumplimos con cifras que hay que cumplir, con una programación y nos remitimos a ciertos lugares, y hacemos el teatro de relaciones que estamos haciendo ahora. No es el mismo de antes pero tenemos que preguntarnos esas cosas, Pomares, ¿qué estamos haciendo nosotros por la ciudad que nada más que nos remitimos a ciertos lugares dentro de la ciudad y no nos metemos un poquito más en los espacios que realmente necesitan también de este teatro? Que mucho hizo el Cabildo Teatral Santiago, por ejemplo, en Virgen y Santa Rosa, uno de los mayores trabajos que hicimos nosotros allá. Esa es una de las cosas que más me inquietan, como me inquietó el día que salí a la calle por primera vez disfrazada y me dije: Qué hago yo con esto, con este disfraz en la calle, me van a tirar piedras, no me van a reconocer. Y sentí mucho miedo cuando bajé la escalera. Éramos Nora, Ruth Escalona y yo, quienes nos dijimos con aquel vestido verde de vuelos blancos: Cuando bajemos la escalera nos van a tirar piedras, nos va a agredir la gente; porque la gente de la ciudad no estaba acostumbrada a este tipo de teatro. También oímos que en un momento determinado se llevaron presos a los tamborileros porque no se entendía lo que estábamos haciendo.

Nosotros hicimos Calibán. Quisimos hacer otro tipo de teatro. Mi grupo hace teatro de relaciones, mucho, tanto y con tanto deseo como lo hice en aquel momento. Y me digo: ¿es que me estoy poniendo vieja, tenía miedo? No, verdaderamente no tenía miedo. Fuimos valientes en aquel momento. Son cosas que me están golpeando y son determinantes en este momento para mi persona y para la gente de mi grupo. Nada más.

Dagoberto Gáinza: Parece que la máquina del tiempo funciona y me han mandado un poco atrás con relación a los compañeros que están aquí a mi lado. El teatro en Santiago de Cuba, y este género que nosotros estamos defendiendo hace mucho tiempo, está lleno de anécdotas. No es la primera vez que a mí me cogen para hacer anécdotas. Me pidieron en un papelito que hiciera una anécdota o una de las anécdotas que sucedieron en esta tragedia de hacer teatro en Santiago de Cuba. Porque era y sigue siendo una tragedia hacer teatro en Santiago, no para Santiago solamente, mucha gente está viviendo la tragedia de cómo resuelve un montaje actualmente.

Se montó una obra que se llamó *Amerindias* y quisimos llevarla a la televisión. Llevar una obra de teatro de relaciones a la televisión era complejo. Se utilizaban unas coas, unos palos enormes, un andamiaje, una escenografía



Juan Candela

Caminos de la Renovación Teatral en Cuba (II)

y prácticamente había que estar en cueros porque nos poníamos todos un pañal de niño chiquito que se enredaba en el cuerpo, había que ser técnico para ponerse aquello, una vara de tela que había que enrollarse, enrollarse, enrollarse... Nos fuimos a la televisión santiaguera a hacer *Amerindias*. No había video tape, las cámaras eran RCA y había que caerles a golpes constantemente para que siguieran transmitiendo porque no había la tecnología que hay ahora. Todo Santiago de Cuba estaba esperando ver una obra del teatro de relaciones en la televisión santiaguera. Empezamos el espectáculo y una de las escenografías enormes de allí del Teatro Mariana Grajales —donde estaba la planta de televisión, con un piso de granito fabuloso, durísimo—, en una escena con los indios, yo era uno de ellos, se viene abajo. Un camarógrafo se da cuenta y hace un tiro al otro lado para que no saliera aquello en pantalla, sacan un montón de indios y el indio este que está aquí se quedó que no sabía lo que pasaba. Cuando miro para atrás aquello me venía para arriba, me cae encima, me tira contra el piso, me parte la frente, me cogen en cueros, me montan en una máquina y me llevan para el hospital. La obra siguió. Chelín me dice: Quédate aquí que yo voy a la planta a recogerte la ropa; y le dice a un cirujano: Mira, él es artista, hazle una cosa bien hecha ahí en la cabeza. Fueron siete puntos en la frente, con un frío de diciembre terrible, en cueros en el hospital. Me ponen un parche enorme lleno de sangre y me sientan en un banco a esperar a que la gente de la televisión me fuera a recoger. Yo vivía en Carretera del Morro, el camino que va al aeropuerto, y me empecé a

preocupar. Llevaba treinta minutos allí y no aparecía nadie. Yo no sabía el teléfono del estudio. Y a las doce y treinta de la noche todavía yo estaba allí temblando, sin saber qué hacer y me dije: Me voy para mi casa. Me fui a la parada del ómnibus casi desnudo. Había un montón de gente a esa hora y todo el mundo me miraba atravesado. Yo temblando. Llega la guagua, que hacía un recorrido enorme antes de llegar a mi casa, subo y me dice el chofer: Te vas para atrás, para lo último, porque pensaban que era un loco, un borracho. Casi desnudo y lleno de sangre, me senté en el último asiento. Con el taparrabos, descalzo, el pelo alborotado, flaco así como una astilla y yo nada más pensando en qué me iba a pasar al día siguiente con Adolfo Gutkin, con Pomares, con todos porque me iba a fajar con ellos por haberme dejado botado. No pensaba en otra cosa. Llegué a mi casa, toqué, mi difunta esposa abrió la puerta y empezó a dar gritos, a pedir auxilio porque pensaba que me habían asaltado en la calle. No te preocupes que yo mañana me la desquito, le dije. Mentira, no pasó nada.

Otra cosa que nos sucedió con Pomares. Cuando hicimos *Santiago Apóstol* en el Morro de Santiago de Cuba, el comandante Juan Almeida, que era muy asiduo de nuestro teatro, y todos sus hijos fueron al Morro a ver la obra. Pusieron guaguas desde el Parque Céspedes hasta el Morro para que el pueblo de Santiago de Cuba fuera a ver la obra cumbre de Raúl Pomares.

Pomares nos reúne y nos dice: Si el comandante pregunta qué queremos, aquí nadie pida nada. Efectivamente, el comandante nos preguntó: ¿A dónde

quieren ir? Pomares respondió: Comandante, nosotros queremos conocer a Cuba primero y al extranjero después. Almeida respondió: Perfecto, ahí tienen un cajón de bonos de 3.50 —que era lo que se utilizaba antes, pues no había dinero—, una guagua checa enorme, móntense ahí y hagan una gira de cuarenta y cinco días por toda la provincia de Oriente. En la guagua la gente se bañaba y comía. Pomares fue también a esa gira, pero a los quince días se fue para Italia, y nosotros nos quedamos conociendo Cuba.

Raúl Pomares: Este es un cuentero. Con *El 23 se rompe el corajo* fuimos a dar una función en el parquecito Serrano. Yo estoy con mi disfraz haciendo de Maceo, diciendo los parlamentos, y se me para un policía al lado, un prietecito flaquito con unos espejuelitos montados al aire, y me pregunta: ¿Quién es el cabecilla de esto? Hay una ley no escrita entre los actores de que no se puede suspender la función. Pase lo que pase tienes que seguir. Me hace la pregunta, le respondo: Yo; y me dice: Vamos. Joel James le responde: Esto es fascismo, ni Pinochet hace estas cosas; a lo que el policía respondió: Ven conmigo tú también, y los tambores. Llegamos a la motorizada. Yo con mi disfraz y Joel, a quien no hay que darle mucha cuerda para que se ponga pesado, metió tremendos discursos allí. Yo me decía: Usted verá que a él, que está vestido de civil, lo van a soltar, pero a mí, que estoy disfrazado... Hasta que por fin nos recibe el capitán y nos interroga acerca de por qué salíamos de noche disfrazados a un parque, que quién nos había dado permiso. Le respondemos que estábamos haciendo teatro. Y nos contesta: ¿Teatro?, teatro es otra cosa.

Dagoberto Gáinza: Fueron muchas las cosas que nos pasaron, algunas alegres, otras tristes.

Raúl Pomares: Eso le pasa a todos los teatristas. Otra vez, en la calle Heredia, se da una bronca a botellazos en medio de una función y viene la policía. Veo que al hijo de Dagoberto lo meten en una perseguidora y le digo al policía: Oye, mi hermano, ese muchacho... Ni me dejó terminar. Me dijo: Tú también, disfrazado. Voy para otra estación de policía. Estoy allí sentado, esperando, y nos dice el Carpeta: Vengan ustedes dos, ¿qué pasó? Cuando llegamos a la tarima alta del Carpeta, al lado mío estaba un jabao al que le están diciendo ladrón, descarado. El tipo les decía: No, yo no soy ladrón, yo soy un trabajador, yo no estaba robando. Se vira, me indica y añade: Pomares, tú que me conoces... A lo que el Carpeta agregó: ¡Ah!, ¿pero conoces a este hombre? Por poco no salgo de allí.

Dagoberto Gáinza: Hace un rato hablamos de la obra *El macho y el guanajo* de Soler Puig. Es una obra donde aparecen los personajes del bufo cubano: el Negrito, la Mulata, el Chino y el Gallego. Estuvo en cartelera diez años. Diez años estuvimos recorriendo casi todo el país con ella. Una tarde fuimos al distrito

José Martí a hacer la función. Caldas hacía el Chino y yo el Negrito. Y saliendo, al comienzo de la obra, cae un hollejo de naranja en medio del ruedo. Caldas me mira, yo lo miro y me digo: Alguien lo tiró. Cuando nos sentamos en el cajoncito, ¡paf!, cae otro. Y empezaron a caer no sólo hollejos de naranjas sino también piedras, palitos y otras cosas. Paro la función y digo: Compañeros, nosotros vinimos aquí a divertirlos. A lo que contestan: ¡Qué divertirnos de qué cosa!, ¡qué nos van a divertir con esa mierda! Y empezamos a ir contra la pared. Dije: Busquen a la policía que esto se está poniendo malo. Tuvimos que irnos de allí maquillados, yo de negro —y otra vez hasta mi casa—, porque nadie quiso dar agua para que nos lavásemos la casa. Pomares protestaba diciendo que había que ayudar a cargar la escenografía, unos palos enormes de un circo que armábamos.

Pasábamos mucho trabajo para hacer las obras, pero las hacíamos. Carlos se refirió a una cosa que yo les voy a decir para que la vean en el espectáculo que trae acá Teatro A Dos Manos: *La hierba prodigiosa*, de Albio Paz. Estando en España ahora con *El Mirón Cubano*, desgraciadamente hubo un incendio y se nos quemó la escenografía. Se rehizo con los recursos que había allí. Algunas telas que estaban echadas a perder las botaron, porque no servían, y yo me di a la tarea de recoger lo que se estaba botando allí para traerlo para acá. Hubo compañeros que me preguntaron si estaba loco, que por qué recogía eso. Les dije: Esos pedacitos me los voy a llevar. Y con esos pedacitos que yo traje, mal pintados algunos, hicimos dos vestuarios que están en *La hierba*... Esto apoya la idea que Carlos Padrón apuntaba acerca del vestuario.

Esa obra la hicimos con mucho amor para homenajear dentro del evento a Albio, que fue nuestro gran amigo y al que no consideramos ausente sino presente en este evento. Está junto a todos nosotros, porque constantemente lo estamos recordando y estamos haciendo las cosas que él tenía en mente.

Para mí ha sido una gran satisfacción, en el orden humano, que Albio se me haya acercado a mí desde Matanzas, esa llamada telefónica que me hizo y donde me dijo que viniera a Matanzas, que estaba enfermo y había un viaje a España, algo que él había soñado desde hacía mucho tiempo y necesitaba que yo hiciera ese personaje. Le dije: ¿Tú no vas?, y me respondió: Es posible que vaya a ver algunas funciones, pero no las puedo hacer, tú eres quien tienes que hacerlas, ven, que tienes que asumir esta responsabilidad.

Yo no pude ver a Albio, se me fue antes. Pero con mucha dignidad, con mucha responsabilidad, con mucho amor hice lo que hice y estoy aquí en Matanzas al pie de él y al pie de todos los compañeros que lo quisimos mucho. Le doy las gracias por haberme invitado a este evento, al Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas en las personas de Mercedes Fernández, de Pancho, de Maité, y de todos los que tienen que ver con el desarrollo del teatro callejero en Cuba. Muchas gracias.

Reuniendo a las Brigadas Covarrubias*

Alfredo Ávila Guillén

El singular trabajo que llevó a cabo las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias no es producto de una idea que surgiera ese año de 1962. Es el resultado de la acumulación de experiencias de otros grupos creados antes del triunfo de la Revolución y que se frustran pues el sistema imperante no permitía intento alguno de creación artística por y para el pueblo.

Los Precusores:

Teatro-Biblioteca del pueblo (1940-1942)

En 1935 llega a Cuba el periodista español Rafael Marquina. Él había colaborado en su país con las Misiones Estudiantiles, que tenían entre sus objetivos llevar la cultura a las grandes masas populares y que tuvieron entre sus más importantes colaboradores a Federico García Lorca y Alejandro Casona, entre otros.

En Cuba se encuentra con varios artistas y todos coinciden en el criterio de que la creación artística tiene una tendencia a la privacidad y a las minorías con exclusión total de las masas populares y deciden formar un grupo que, sin ser igual a las Misiones Estudiantiles, estuviera muy imbuido de la esencia de estas.

* El pasado 2 de Febrero, en el Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas (CNIAE), se llevó a cabo un encuentro con los antiguos miembros de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias y quedó inaugurada la Exposición-Homenaje al 44 Aniversario de la creación de esta agrupación teatral, en la cual el actor e investigador Alfredo Ávila Guillén dio lectura a esta ponencia con el título «Breve relación de la labor realizada por las brigadas de teatro Francisco Covarrubias (1962-1970)».

Después de muchas gestiones, rechazos y desengaños logran que por un acuerdo del Consejo Corporativo de Educación, Sanidad y Beneficencia el 12 de mayo de 1940 sea creado el Teatro-Biblioteca del Pueblo.

Del 20 de junio al 30 de octubre de 1940 realiza su primera gira que recorrió las antiguas provincias de Pinar del Río, La Habana, Matanzas, Las Villas y Camagüey. Visitaron 63 localidades entre pueblos, caseríos, centrales, etc. Llevaron la cultura a los más apartados rincones del país. Su repertorio, en su casi totalidad, estaba conformado por piezas cubanas. También tenían un frente infantil.

El grupo era pequeño, contaba con nueve actores y actrices, además de Manuel Escandón¹ y Enrique Medina que pertenecían a la dirección del grupo junto a Rafael Marquina, su director general. Contaban con un chofer y un ayudante, a quienes casi se les consideraban actores pues en ocasiones fungían como tales y diariamente ayudaban a descargar, armar y preparar el escenario, el vestuario, la utilería, etc. Todo el colectivo colaboraba en estas faenas, incluidas las mujeres. Por otra parte, estas cumplían la no menos importante tarea de atender la biblioteca y en ocasiones impartían algunas nociones para aprender a leer y a escribir, pues en aquella época el índice de analfabetismo era altísimo, especialmente en los recónditos lugares donde realizaban sus funciones.

Pero este hermoso empeño de llevar la cultura en general y el teatro en particular a las masas populares no podía durar mucho en aquellas circunstancias políticas. Lo que había hecho posible el nacimiento de este grupo no fue más que un afán demagógico del primer gobierno de Batista (1940-1944) para obtener apoyo popular en las elecciones y pronto se dieron cuenta de que no era conveniente que un grupo de esa

Permiso para casarme de Mario Balmaseda, con Moraima Olvera, Alexis Silva, Jorge Luis Sán (de izquierda a derecha)



naturaleza anduviera por todo el país difundiendo la cultura entre los obreros, campesinos y pueblo en general.

A principios de 1942, Rafael Marquina es separado del grupo con el pretexto de trabajos periodísticos en otros lugares. Luego les suspenden el presupuesto para la compra de materiales y sus integrantes los pagan de sus bolsillos. Más adelante les retiran el salario, pretextando que el grupo no era necesario, pero este aguerrido colectivo continúa con su labor durante dos meses más sin percibirlo, hasta que a principio de agosto les retiran la biblioteca argumentando que esos libros son necesarios para el Ministerio de Educación y el 22 de ese propio mes le quitan las gomas al ómnibus y es saqueado el vestuario y demás enseres siéndoles imposible continuar con la extraordinaria labor que venían desarrollando.

A pesar de las dificultades y obstáculos impuestos por el gobierno de turno el Teatro-Biblioteca del pueblo realizó, entre junio de 1940 y agosto de 1942, 161 funciones para 87 245 espectadores, la mayoría de los cuales veían teatro por primera vez; visitó 82 pueblos y caseríos, 11 centrales azucareros y 24 instituciones oficiales y obreras. La biblioteca laboró 228 horas y atendió 1 672 lectores.²

Teatro Popular (1943-1945)

En 1943, Paco Alfonso, dramaturgo, director, actor y cantante lírico en su juventud funda esta agrupación con un repertorio cubano, clásico y de autores soviéticos. Vinculado al Partido Socialista Popular desde sus años mozos lo consideramos un precursor de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias al realizar espectáculos de agitación y propaganda en barrios y sindicatos obreros. Su dramaturgia abarca temas como la lucha de los campesinos y trabajadores y también la discriminación racial.

El 18 de Diciembre de 1956 inauguró la conocida sala de teatro El Sótano brindando funciones mientras colaboraba con lucha contra la dictadura batistiana.

Al Triunfo de la Revolución entregó su local al Gobierno Revolucionario y pasó a realizar, entre otras tareas, las de Director General y Artístico.³

Por una feliz coincidencia, en este año 2006, que conmemoramos el Aniversario 44 de la fundación de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias se rinde también homenaje de recordación al Centenario de su natalicio; y además, se cumplirán cincuenta años de que él fundara la Sala El Sótano.

Misiones Culturales (1948-1952)

En 1948 el Dr. Raúl Roa asume la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (durante el gobierno de Carlos Prío). Además de impulsar el desarrollo de las Artes Plásticas, la Literatura y otras manifestaciones culturales crea las Misiones Culturales.

Con motivo de la creación de estas Misiones escribe Roa, en agosto de 1951 en el mensuario *Arte, Literatura, Historia y Crítica*, que editaba el Ministerio de Educación:

En los lugares apartados y (ilegible) del campo –sentenció Martí– se crean las grandes fuerzas... Y a sensibilizar y liberar esas grandes fuerzas, verdadera columna vertebral de la nacionalidad cubana, van enderezados los esfuerzos de las Misiones Culturales del Ministerio de Educación.

Una unidad móvil, equipada con proyectores, escenarios, carpas y planta eléctrica propia recorrerá toda la Isla difundiendo las luces del saber, los tesoros del arte, los secretos de la ciencia y las normas de higiene...



La pícaro hostelera, Eliecer Amat, Mario Balmaseda y Zoraida Rosario

El teatro desempeñará un papel cardinal en la actividad de las Misiones Culturales...

Las Misiones Culturales del Ministerio de Educación irán tierra adentro enarbolando como lema el pensamiento del Apóstol: Ser cultos es el único modo de ser libres

En este mismo mensuario, Julio García Espinosa escribe el artículo: «Dos días con las Misiones Culturales» donde narra lo siguiente:

Llegaban al pueblo y el interés se despertaba en el espíritu de todos sus moradores...

La rastra –camión donde se lleva el teatro que luego servirá para representar los distintos números, se ha ido a situar en el lugar más accesible del pueblo.

Obreros y técnicos comienzan a ordenar el complicado mecanismo que da forma al teatro...

Esta tarea les llevará todo el medio día... En la tarde los artistas ensayan y se abren las exposiciones, en un café, en portales, y en ocasiones hasta en un garaje. Todo el pueblo tiene acceso a ellas.

A las 8.00 pm comienza el espectáculo. La primera noche cine, conciertos de música clásica con Saumell, Amadeo Roldán y Danzas Folclóricas de Latinoamérica. Al día siguiente la avalancha de público es fabulosa. Por la tarde títeres, documentales y cortos animados, por la noche ballet.

Cuando nos despedimos del pueblo sabemos que no los podremos olvidar y que también ellos recordarán siempre las Misiones Culturales. Sabemos al menos que se ha logrado un propósito: romper de una vez y para siempre con el exclusivismo artístico y cultural de la capital.

Nos despedimos y partimos hacia otro pueblo. Los malos caminos asaltan a veces. En ocasiones la lluvia y el polvo. Pero el misionero ha de seguir adelante.

Las Misiones Culturales son herederas del Teatro-Biblioteca del Pueblo pero más enriquecidas pues se incluía otras artes como la danza, el cine, las artes plásticas, etc. Sólo en los primeros quince meses de existencia habían recorrido todo el país en dos oportunidades. El Golpe de Estado de Batista de 1952 puso fin a la hermosa y necesaria labor que venían realizando estas Misiones.⁴

Brigada Teatral Revolucionaria del Teatro Nacional de Cuba (1960-1961)

Después del triunfo de la Revolución en junio de 1959, y sólo precedido por la Biblioteca Nacional José Martí (febrero), el ICAIC (marzo) y la Casa de las Américas (abril), se crea el Teatro Nacional de Cuba, bajo la dirección de la doctora Isabel Monal.

En diciembre de ese mismo año, en informe a Fidel Castro la doctora Isabel Monal expresaba:

Conscientes que la alta cultura no puede estar confinada a una clase ni a una región, el Teatro (Nacional de Cuba) ha hecho un plan mínimo para que la alta cultura escénica llegue a todas las clases y otras regiones del país. De esta forma se ha planeado un teatro ambulante que pueda llevar los grandes espectáculos que allí se representen a las cooperativas agrícolas.

No sólo hemos pensado en los campesinos sino también en los obreros...

Este teatro no es un teatro de cuello y corbata, sino de overoles, de gorras de choferes y camisas de obreros...

En consecuencia con esta línea de pensamiento se constituye la Brigada Teatral Revolucionaria del TNC que bajo la dirección de Jesús (Chucho) Hernández a partir del 9 de julio de 1960, con el estreno de *La taza de café* de Rolando Ferrer, en la cooperativa carbonera San Agustín de la Ciénaga de Zapata, y en octubre de ese mismo año, con el estreno de *Los fusiles de la Madre Carrar* de Bertolt Brecht, en el teatro de la Escuela Normal para Maestros; recorre todo el país ofreciendo funciones en cooperativas, centros obreros y estudiantiles, unidades militares, etc. Esta Brigada desarrolló su labor hasta finales de 1961.

Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias (1962-1970)

Como continuación y desarrollo de este trabajo de llevar el teatro a las masas, en enero de 1962 se fundan las Brigadas Provinciales de Teatro Francisco Covarrubias, a las cuales se integran muchos de los que formaron parte de la Brigada del TNC (Zoraida Rosario, Mario Balmaseda, Ray Pelletier, Eduardo Sandoval, Ángel Hidalgo, entre otros).

El 15 de abril, apenas dos meses y medio después de su creación, estrena su primera obra: *Arroz para el octavo ejército*, en el campamento Patricio Lumumba, Isla de Pinos

(hoy Isla de la Juventud), dirigida por Jean Moulaert. En el programa de esta obra se lee lo que puede considerarse su declaración de principios y objetivos:

Para los obreros y campesinos,
Para los estudiantes,
Para los milicianos y el Ejército Rebelde,
Para los compañeros que nunca habían visto teatro,
Para los que habían visto poco,
Para los que habían visto mal teatro,
Para todos nacieron las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias.

El 12 de mayo se estrena *El casamiento* de N. Gogol, dirigida por J. Martínez Aparicio; y el 21 de agosto, *El velorio de Pachéncho* de los hermanos Robreño, con dirección de Lilo Yarson.

El 25 de octubre se desata la Crisis de Octubre; y las Brigadas, como todo el pueblo de Cuba, se moviliza, se acuartela y ofrece dos y en ocasiones hasta tres funciones diarias para los milicianos y soldados del Ejército Rebelde en campamentos y trincheras.

En estos primeros meses de trabajo se conforma un circuito de lugares (municipios, y sus barrios, cooperativas, granjas del pueblo, unidades militares, etc.) donde regularmente con una frecuencia mensual, se presenta una obra distinta.

En 1963, con un ritmo de trabajo alucinante, y una organización casi perfecta, se producen ocho estrenos:

Enero 30, *El pie para el escándalo* de Iris Dávila, dirigida por Miguel Ponce;

Febrero 2, *Ellos no usan smoking* de G. F. Guarnieri, dirigida por Bernardo Galli;

Mayo 20, *Escambray 61* de Tomás González, dirección Nelson Dorr;

Mayo 22, *Permiso para casarme* de Mario Balmaseda, dirigida por Jean Moulaert;

Mayo 29, *Cómicos del 1500* de Lope de Rueda y Nicolás Dorr, dirigida por Amanecer Dotta;

Octubre 23, *La pícaro hostelera* de Carlo Goldoni, dirigida por Rodolfo Valencia;

Noviembre 9, *La santa y Polémica de los timadores*, de Eduardo Manet y José R. Brene, respectivamente, dirigidas por Roberto Blanco;

Noviembre 30, *Contrarrevolución en la aldea china* de Li Chin Hua, dirigida por Jean Moulaert.

En este año se realiza, entre otras, una gira a la Sierra del Escambray, efectuando funciones para los milicianos y soldados rebeldes que participaban en la lucha contra Bandidos.

En 1964, los estrenos son seis:

Mayo 7, *Juno y el pavorreal* de Sean O'Casey, dirigida por Rodolfo Valencia;

Junio 5, *Santa Juana de América* de Andrés Lizarraga, dirigida por Jean Moulaert;

Junio 6, *Cómicos nuevos en farsas viejas*, anónimo francés, bajo la dirección de Virginia Grutter;

Octubre 9, *Santa Camila de la Habana Vieja* de José Ramón Brene, dirigida por Juan R. Amán;

Octubre 14, *Cuatro cuadras de tierra* de Oduvaldo Viana, dirigida por R. Valencia;

Octubre 25, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, dirigida por Gilda Hernández.

En enero de ese año a las Brigadas les toca tomar vacaciones, y un grupo de actores y actrices deciden pasarlas escalando el Pico Turquino y realizando funciones en esa zona



El velorio de Pachéncho, 1962, Edelmira Glez, Alicia Mondevil, Heidi Villegas, Elena Gay, Pablo Bauta, entre otros

montañosa, con un espectáculo apropiado, y allá van. Realizan presentaciones en Chivirico, Ocujal del Turquino, El Uvero, La Plata y el Pico Cuba. Esta última función es memorable, pues al llegar al Pico Cuba, que es la antesala del Pico Turquino, se encuentran allí dos soldados rebeldes de guardia, les ofrecen una función, y continúan el ascenso hasta llegar a la mayor altura del país. Una muestra del amor y la entrega al trabajo de difundir el teatro por todo el país.

Estos compañeros son Norma Bell, Zoraida Rosario, Elier Amat, Julio Alberto Casanova, Francisco Espinosa, Carlos Martí, Orestes Rodríguez, José R. Vigo y Pepe Vázquez (uruguayo).

En 1965 sólo se estrenan dos obras. En agosto, *Contigo pan y cebolla* de Héctor Quintero, dirigida por Mario Balmaseda; y en septiembre *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo, y la dirección de Juan R. Amán.

En 1966, cinco estrenos:

Marzo 1, *La Mandrágora* de N. Maquiavelo, dirigida por Néstor Raimondi;

Marzo 3, *La calma chicha* de Manuel Reguera Saumell, dirigida por Juan R. Amán;

Abril 12, *Proceso por la sombra de un burro* de F. Dürrenmat, dirección de Rodolfo Valencia;

Octubre 10, *El hombre que nunca morirá* de Barrie Stavis, dirigida por Mario Balmaseda;

Noviembre 18, *Jorge Dandin* de Molière, bajo la dirección de Rebeca Morales.

En 1967, tres estrenos:

Febrero 24, *Tupac Amaru* de O. Dragún, dirigida por Gerardo Fernández;

Marzo 25, *Recuerdos de Tulipa* de M. Reguera Saumell, dirigida por Norma Bell;

Mayo 27, *El gorro de cascabeles* de Luigi Pirandello, dirigida por Armando Quesada.

En 1968, cinco estrenos:

Enero 20, *La sogá al cuello* de Manuel Reguera Saumell, dirigida por Rebeca Morales;

Febrero 29, *Cuento para la hora de acostarse y Fin del comienzo* de Sean O'Casey, dirigidas por Norma Bell;

Octubre, *Che vive*, de varios autores, dirigido por Mario Balmaseda;

Noviembre 30, *El fabricante de deudas* de Salvador Salazar Bondi, dirigida por Armando Quesada;

Diciembre, *Las visiones de Simona Machard* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Nelson Dorr.

En 1969:

Octubre, *El viejo verde* de Ignacio Gutiérrez, bajo la dirección de Gerardo Fernández.

En 1970, se repone *La zorra y las uvas* con un nuevo elenco, a excepción de Gerardo Fernández.

Con *El viejo verde* se realizan funciones en toda la Zafra de los 10 Millones. A finales de 1970, las Brigadas son desintegradas, y muchos de sus miembros son incorporados al grupo Teatro del Tercer Mundo que dirigía René de la Cruz.

Por los datos que tenemos hasta ahora, tomados de Informes del Centro de Documentación de la Biblioteca Nacional José Martí, del Centro Nacional de Investigación

de las Artes Escénicas y del libro *Esa huella olvidada: el Teatro Nacional de Cuba 1959-1961* del poeta e investigador Miguel Sánchez León; entre 1962 y 1967 las Brigadas Francisco Covarrubias realizaron:

En la provincia de La Habana e Isla de Pinos, 1609 funciones con 637 801 espectadores;

En giras nacionales, 153 funciones con 83 575 espectadores;

En el Teatro Miramar para becados, 92 funciones con 37 578 espectadores;

En la Sala El Sótano, 10 funciones con 1207 espectadores.

En cinco años realizaron 1 864 funciones con 760 161 espectadores, para un promedio de 372,8 funciones anuales. Téngase en cuenta que durante varios años las Brigadas Francisco Covarrubias mantuvieron tres obras en cartel, tres obras en tres lugares distintos al mismo tiempo, y 407 espectadores por función. ¡Qué organización aquella, qué maquinaria casi perfecta! Extraordinaria hazaña artística que jamás se vio, ni se volverá a ver en la historia del teatro cubano, y quizás en el teatro universal, aunque esto habría que investigarlo.

En fecha tan temprana como septiembre de 1962, Rine Leal en una crítica a la obra *Arroz para el octavo ejército* expresaba:

...ha logrado más de cien representaciones en toda la provincia habanera, visitando los lugares más apartados adonde nunca había llegado el teatro. (...) Algún día habrá que escribir largo y tendido sobre ese extraordinario trabajo de difusión teatral realizado por profesionales que sacrifican los escenarios habaneros por las durezas de las giras provinciales, (y yo agrego que nacionales) y los públicos nuevos. (Rine Leal, periódico *Revolución*, 27 de septiembre de 1962).

Por su parte, Francisco Pita Rodríguez (Pacope) escribía en nota de prensa:

La frialdad de las cifras, sin embargo, no recoge debidamente la importancia de la labor rendida por las Brigadas en el afán de llevar el teatro y con él la cultura, a los más alejados rincones de nuestro país, para muchos de cuyos residentes aquella visita significaba su primer encuentro con una manifestación del arte.

Ya se ha dicho que el teatro es efímero. Termina la función y sólo queda el recuerdo, la memoria emotiva. Las Brigadas tuvieron algunos detractores y muchos *ignoradores*, por motivos que no es el momento ni el lugar de analizar. Pero tengo la certeza de la calidad y el rigor artístico con que se trabajó siempre. De esos detractores e *ignoradores* tengo la total seguridad que el noventa y nueve por ciento de ellos nunca se montó en un camión para ir a presenciar una función en Cayajabos, Bainoa, Granja Pedrín Troya, Playa Guanímar o algunos de los otros cientos y cientos de apartados lugares donde se realizaron sus actividades.

Para tener una idea del rigor artístico con que se abordaba esta tarea de llevar el teatro a las masas, baste echar una ojeada a los títulos y autores que conforman el repertorio de las Brigadas; nada facilista, nada populista, nada paternalista. De Goldoni a Molière pasando por Maquiavelo y Gogol; de Brecht a F. Dürrenmat pasando por Pirandello lo mejor del teatro Latinoamericano y los autores cubanos más importantes de esa época: Manuel Reguera Saumell, Héctor Quintero, José Ramón Brene, Abelardo Estorino, Ignacio Gutiérrez y los entonces noveles Mario Balmaseda, Tomás González y Nicolás Dorr.

Importantes directores artísticos realizaron montajes para las Brigadas: Roberto Blanco, Nelson Dorr, Gilda Hernández, Mario Balmaseda, Juan R. Amán, Néstor Raimondi, Rodolfo Valencia.

Entre los diseñadores de escenografía y vestuario contamos con Salvador Fernández, Raúl Oliva, María Elena Molinet, Rafael Mirabal, Luis Yn, entre otros.

El régimen de trabajo era el siguiente: comenzaba a la 1:00 pm de martes a sábados, en la sesión de la tarde el personal artístico se dedicaba a los ensayos de los próximos estrenos y a recibir las clases del seminario de superación profesional que incluía las siguientes materias:

Actuación, Raquel Revuelta y Rodolfo Valencia, 4 horas
Expresión corporal, Zeida Cecilia, 2 horas
Voz y Dicción, Ernesto Fernández, 2 horas
Formación ideológica, Juan Martínez, 2 horas
Dramaturgia, Gloria Parrado, 2 horas
Maquillaje, Ramón Valenzuela, 1 hora
Formación cultural, Amanecer Dotta, 1 hora

A las 6:00 pm se efectuaba la comida en el comedor del local y luego, las tres obras que estaban en cartel, partían para los respectivos lugares donde ofrecerían la función. Los domingos, sólo había función, el lunes se descansaba.

Cada Brigada, es decir, cada obra, contaba con un camión que llevaba la escenografía, la utilería y el equipo técnico, que estaba compuesto por un coordinador y cinco técnicos (tramoyistas, luminotécnico, utilero), salían a la 1:00 pm para el lugar de la representación y dedicaban la tarde al montaje del escenario, la escenografía, las luces, etc. La función comenzaba alrededor de las 8:30 pm de acuerdo a las características y lejanía del lugar. Al terminar la función se realizaba un debate con el público sobre la obra representada y a continuación se procedía al desmonte de la escenografía y la carga en el camión. Los actores y actrices ayudaban en estas tareas, a veces se regresaba a La Habana a las 2 y 3 de la mañana por lo que la jornada de trabajo se extendía a diez o doce horas o más.

Quiero rendir tributo de reconocimiento y merecido homenaje a quien fuera el motor impulsor de las Brigadas Francisco Covarrubias, el que con su talento y perseverancia organizó un aparato casi perfecto, que lograba cada tres o cuatro meses estrenar tres obras y mantenerlas en cartelera en tres lugares distintos, rotando por el circuito de la provincia y por el resto del país. Me

refiero a Amanecer Dotta, teatrista uruguayo, discípulo de Atahualpa del Cioppo, director del legendario grupo El Galpón.

En las filas de las Brigadas Francisco Covarrubias, se formaron y desarrollaron relevantes figuras de las artes escénicas, algunos muy conocidos por su labor en los medios de difusión masiva (televisión y cine) y otros sólo conocidos en los medios teatrales por haber dedicado toda su vida al teatro. A modo de ejemplos, sólo mencionaré a algunos: Mario Balmaseda, Premio Nacional de Teatro 2006; Julio Alberto Casanova, multipremiado por su labor en la radio; José Ramón Vigo, Premio Caricato 2005 de actuación; Celia García, Premio de actuación 1993; Germán Rivera, Giraldira de La Habana, máximo galardón que otorga el Gobierno de Ciudad de La Habana por la obra en pro del desarrollo cultural de la ciudad, Distinción Gitana Tropical que otorga la Dirección Provincial de Cultura de Ciudad de La Habana, entre otros; Heidi Villegas, primera actriz de la Compañía Rita Montaner; Josefina Martínez Otaño, escritora, Distinción por la Cultura Nacional del Consejo de Estado, varios premios Corales por sus teatros y novelas radiales y Gran Premio a la Excelencia Argante en el Concurso Internacional de Novela México; Alicia Mondevil, Premio de Actuación 1995; y muchos otros que rinden su labor en distintos grupos teatrales, la radio y la televisión, con gran rigor artístico y profesionalidad.

Esta es, en apretada síntesis la extraordinaria labor desarrollada por este colectivo teatral, en sus ocho años de existencia. Hay cientos y cientos de anécdotas y testimonios de gran valor humano, artístico y revolucionario, que serán recogidos en el libro que tenemos en preparación *La desconocida e ignorada historia de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias*. Hay mucho todavía por investigar, pero es imprescindible que las Brigadas Francisco Covarrubias ocupen el lugar que les corresponde en la historia del teatro cubano y universal por su extraordinario aporte a la difusión teatral en los momentos maravillosos en que, al decir de la doctora Isabel Monal: «...trabajar por la cultura y la revolución era una y la misma cosa, y nosotros todos nos dedicábamos al trabajo creador, atrapados como estábamos en aquella atmósfera privilegiada de poder contribuir a la construcción de una nueva sociedad».

NOTAS

- 1 Como dato interesante y significativo hay que señalar que veinte años después Manuel Escandón fue el primer coordinador general de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias hasta su jubilación, alrededor de 1965. Desde su juventud fue miembro del partido Socialista Popular.
- 2 Datos tomados del Trabajo de Diploma *Para una historia de las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias* de Juan Carlos Arencibia Rey, graduado del ISA en la especialidad de Teatología en 1983. Con tutoría de Julio Cid, Biblioteca del ISA, FA- 310.
- 3 Tomado de las «Notas al Programa» del Homenaje por el Centenario de Paco Alfonso 1906-2006, de José Roberto Gacio Suárez.
- 4 Citado en Juan Carlos Arencibia Rey, *ibidem*.

Andanzas callejeras

III Jornada Nacional de Teatro Callejero

Dianelis Diéguez La O
Rogelio Orizondo
Amarilis Pérez Vera
Rocío Rodríguez Fernández

Primer acto

UN NUEVO ENERO Y MATANZAS ACOGE LA

III Jornada Nacional de Teatro Callejero, auspiciada por El Mirón Cubano y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, recordando por esta vez la figura del destacado dramaturgo cubano Albio Paz y el teatro de relaciones. En un primer acto de cortesía Francisco Rodríguez, presidente del encuentro, dio la bienvenida a todos los participantes a la ciudad de San Carlos de Matanzas. El cortejo se prorrogó hacia la tarde con la inauguración en el Centro de Documentación e Investigaciones (CDIAE) de «La Vitrina», un nuevo espacio para conservar, proteger y difundir la memoria escénica matancera. La primera marcha callejera cerró con escenario de lujo en el Teatro Sauto, donde la actriz Miriam Muñoz protagonizó el conocido monólogo de Albio *Las penas que a mí me matan*.

Segundo acto

Performance idadista? El novísimo Proyecto N se presentó con el performance *La hectárea*. En el ya singular parque de «La rueda dentada» estudiantes de la Escuela de Nivel Medio de Artes Plásticas cuestionan la manera, la obstinación de muchos por comprender, hilar cada acontecimiento de su existencia. «Pregúntense: dónde está ese bichito», dicen a toda voz estos jóvenes. «¿Tú sabes por qué las palmas crecen hacia arriba? ¿Por qué naciste

en Matanzas y no en Granma? ¿Y los ojos de ella por qué brillan? Mira el hermoso cuerpo desnudo de un joven, eso es una obra maestra. Es un cuerpo. No es un delito».

Un secreto para mil noches. Justo en la noche cuando vagan los misterios, la sala Papalote se vistió de gala con la presentación de *Las mil y una noches*, narración oral que, prefijando las pautas de un futuro espectáculo callejero, tuvo como protagonista a Misael Torres, actor y director del grupo colombiano Ensamblaje Teatro. Partiendo de una investigación en los caminos de la oralidad, la narración bebe del lenguaje procaz de la calle, ese que claramente Gabriel García Márquez reconoce como «verdadero legado oral de la humanidad». Misael, interesado en transgredir los límites de la comunicación, dialoga con los de su aldea, con los latinoamericanos, regalándonos entonces, con la construcción de una dramaturgia verbalizada, la historia de culturas como la hindú, persa, egipcia y arábiga.

La grandeza de lo imprevisto. Diversidad de estilos asedian la cotidianidad popular. El grupo D'Morón Teatro, de la mano de Orlando Concepción, trajo desde Ciego de Ávila el espectáculo *Prolongación para divertimento callejero*. Pa pa pa/ pa pa. ¡Llegó la conga! Manipulan el mundo sensible alternando números musicales, acrobacia, malabares, reprises e incluso aprovechan la concentración ciudadana para contribuir, por medio de un repentino asalto titiritero, a la lucha contra el sida.

El perfil de la locura. Siempre me ha parecido un poco mágico ese olor a sudor que tienen los niños. Puede que



los poros de la alegría les pertenezcan y como los tienen a montones haya que mostrarlos de algún modo. ¿Y qué mejor manera que una loca, medio vagabunda, con un saco lleno de historias? Entonces el sudor se evapora y se cuela en un retabillito de cartón, en un libro que se abre. Bajo la dirección de Carmen Margolles, el espectáculo *Con un poquito de locura* se propone un intercambio con el público infantil a través de la utilización de títeres digitales, todos en las manos de Maya Fernández, la cual se desempeña correctamente en sus cambios vocales y en su desenvolvimiento escénico.

Las creaciones de Adán. En la villa de Matanzas anda un duende por las calles y durante las noches los vecinos comentan haberlo visto escabullirse por teatros y casas coloniales. Sonríe siempre cuando atrapa jóvenes artistas y los convida para la creación de diseños de teatro. En la sede de Teatro Papalote tuvo cita la expo «Las creaciones de Adán Rodríguez». Una muestra atractiva de estudios y bocetos para el diseño escenográfico de obras lejanas y recientes. En la expo el público pudo apreciar ese pasaje tortuoso y bifurcado del artista en su búsqueda por lograr aquella imagen estética propia y funcional que lo caracteriza.

Mirando en taller. Como una vuelta hacia nuestras fibras, descifrando enigmas y fantasmas que nos invaden y acusan, sobrevino en la Sala Papalote de la ciudad, el taller: «La vía de la expresión verbal», impartido por la actriz y directora Mérida Urquía. En un juego de proyección y decodificación de sonidos los participantes tocaron los resortes emotivos que como teatristas poseemos, para expresar las palabras del alma, haciendo énfasis fundamentalmente en los misterios de la respiración como impulso, como fuerza y como acto único que separa la vida de la muerte. Trabajando en zonas de la memoria, la voz y la gestualidad, la actriz del grupo colombiano Ensamblaje Teatro nos hizo mirar la semántica de las palabras y su influencia en el modo de decir los textos, en las acciones sonoras que podemos hacer con ellas y hasta en la extracotidianidad del lenguaje con que el arte habla y se manifiesta.

Tercer acto

En el parque hay una voz que me dice... Esta bahía matancera que me enamora abrió sus brazos justo cuando el sol ya no castigaba tanto. En un barrio de cuyo nombre no puedo acordarme Dagoberto Gaínza, director del grupo santiaguero A Dos Manos, llamaba la atención a los lugareños reclamándoles abandonar su siesta para participar de su espectáculo *Negro bembón*. Bajo el halo de las pretensiones

del teatro de las relaciones nos dimos cita. Respondiendo a las características de este tipo de teatro la pieza es una versión de Nancy Campos sobre el original *Los negros catedráticos* de Fernando Vilaró. Aunque, desatendiendo la tradición, no hay prólogo ni epílogo cantado, sí podemos hablar del altisonante ritmo de canciones, lenguaje y frases populares que en definitiva nutren este género. Un juego en el que se cantó, bailó y declamó.

Epitafio. En la Plaza de la Libertad todos en tropel corrimos para disfrutar *El retabillito de Don Cristóbal*, obra para adultos. Con la puesta se inició como director Eudis Espinoza, hasta la fecha actor inquieto de teatro callejero. Original de García Lorca con prólogo del director gramnense Juan González Fiffe, se cuenta que la historia del teatro callejero está profundamente vinculada con la *Commedia dell'Arte*.

Con cantao santiaguero. Resuena ya la guitarra, las claves tienen sazón. No estamos en el medioevo, tampoco existe la inquisición, ¿serán locos callejeros? ¿Por qué alguien no dice quiénes son? Es el grupo Palenque, señores, desde Santiago llegó. *Relaciones* llaman la obra, ¿entre tú y yo? El juego dramático de la puesta disminuye o aumenta su dulzor según los cambios en el entorno nacional. El espectáculo recobró fuerzas a partir de las transformaciones sociales vivenciadas en los años 93 y 94. Manipulan la denuncia social a través de los mecanismos de la sátira y el choteo. La sencillez del rozamiento entre los cuerpos conserva intacto un sentimiento popular auténtico.

Un juego para comunicar. Miércoles en la tarde y *Hernani* revivía en el Viejo Espigón de la Marina. No fue esta vez la conocida historia de Victor Hugo la que disfrutamos, sino la versión de Aquiles Nazoa, que bajo la dirección de Norah Hamze vino con el grupo santiaguero Calibán Teatro. En un fluido diálogo con elementos hispanos y afrocubanos de nuestra cultura los teatristas recrearon un pequeño pasaje de la conocida historia de amor entre Hernani y Doña Sol.

Camarón sin desenlace. Aunque sean muchos los portazos todavía creemos en los milagros. Ver a una compañía de provincia que se impone a pesar de las distancias nos ayuda a rectificar las dudas de que niños y jóvenes reunidos para cantar, bailar y actuar traspasa cualquier frontera y cualquier tiempo. La Andariega entrega dos espectáculos: *Historia con introducción, nudo, pero sin desenlace* y *El camarón encantado*. *Historia...* es una adaptación del cuento de Ernesto Pérez Castillo, dirigida y adaptada por Leonardo Richard Rodríguez.



Cuatro adolescentes, como una diablura extraescolar, nos cuentan los avatares de Yeslandy Mengano, un guajiro llegado a La Habana que es víctima de un nudo.

Tropisol Show sobre el asfalto. Con un gran manto de estrellas brilló *Tropisol Show*. Bajo la dirección de René Fernández y la destreza plástica de Zenén Calero, contrastantes vistas del cabaret cubano nos visitan. Exóticos títeres irrumpen en la noche callejera. Los Zafiros, Bola de Nieve, chancleteros y otros personajes de la música cubana asaltaron el fantasma, esta vez no tan solitario, que habita nuestros parques.

Cuarto acto

La huella relacionera. Para reconstruir la memoria del teatro callejero en Cuba sesionó en el marco de la Jornada, el evento teórico dedicado al teatro de relaciones en la Sala Estorino del CDIAE. Los panelistas allí reunidos, Carlos Padrón, Norah Hamze, Nancy Campos, Raúl Pomares y Dagoberto Gaínza, se refirieron a la génesis de la tipología teatral relacionera, remontada al rescate por parte del Conjunto Dramático de Oriente de los juglares santiagueros de finales del siglo XVIII alrededor de la década de los setenta, proceso que evolucionó en los cimientos de lo que posteriormente fuera el Cabildo Teatral Santiago.

La máquina gigante. Desechos industriales, nylon y cinta adhesiva cubrían a los integrantes del grupo Gigantería que irrumpían con «su máquina» en una noche callejera. Los hombres intentan dialogar e invaden el espacio de un perro que defiende su zona. Los teatrístas transmiten la automatización, la monotonía de lo humano. No se trata únicamente del hombre en su período de transición, sino del caos, del desarrollo que nos absorbe y separa, de la industrialización que tanto construimos y apoyamos.

El Pelusín de la Ciénaga. En el Viejo Espigón de La Marina aún habita ese intenso olor de las cloacas del río; sin embargo el teatro se colará por tu nariz. *Pelusín y los pájaros* visitó la III Jornada de Teatro Callejero. Pretende El Bosque, extensión del proyecto Korimacao, revivir la ternura de nuestro títere nacional a través de la gracia infantil. Auténticos cantos y bailes tradicionales del guateque cubano embellecen la propuesta artística.

Para divertir al rey. El grupo Tijo, de la Isla de la Juventud, irrumpió en las calles matanceras con el espectáculo *Fábulas, juegos y canciones*, dirigido por Francisco Fonseca. Dos fábulas versionadas sirven de pretexto para que cuatro

payasos diviertan y hagan reír a los niños, que mientras los dejen gritar y bailar, son un público maravilloso.

Quinto acto

Espantapájaros. Cuatro espantajos se asoman en el parque, juegan, cuidan su huerto y, mientras, quedamos atrapados. Los teatrístas del grupo Icarón estrenan *Espantapájaros* bajo la dirección de Jean Pierre Monet. Las palabras se escondieron tras los cuerpos, cuatro formas de enfrentar la vida nos llegaron desde el cercado: Bromista, Romántico, Loco y Gruñón. No hubo que ahuyentar. Gestos, colores, risas y música sirvieron de recursos para interactuar con el público. Los trajes de espantapájaros quedan atrás y cada cual hace de las suyas, al tener como soportes la expresividad corporal, el ritmo y las tremendas ganas de hacer. Ya los pájaros del parque La Libertad, han quedado libres.

Tallereando. ¿Cómo enriquecer visualmente las propuestas artísticas en espacios abiertos? El teatro ambiciona y Adán Rodríguez, diseñador del colectivo anfitrión, impartió el taller de diseño «Visiones callejeras». «El camarón encantado» fue el pretexto seleccionado para confeccionar en sólo tres días la escenografía de un espectáculo nocturno. Escenario bifrontal, sombras chinescas, títeres de varilla y zancos constituyen las principales técnicas abordadas. Para darle cierre al intenso proceso de búsquedas, los propios talleristas le suministraron vida a sus diseños, esta vez desde la escena. Una nueva perspectiva sacude proyectos futuros.

Reconstruyendo historias. En esta ocasión el jurado del Premio de Investigación para la Reconstrucción Histórica del Teatro Callejero en Cuba Albio Paz, integrado por Pedro Morales, Maité Hernández-Lorenzo y Ulises Rodríguez Febles, resolvió entregar dos lauros. Resultaron premiados el ensayo «Ocho notas sobre teatro callejero» de Fernando J. León Jacomino y «El nuevo teatro de relaciones como identidad de expresión artística en Cuba» de Ramiro Herrero.

Telón

Días intensos, cada hora se fugó entre risas, reflexiones, miradas y aplausos. La Atenas de Cuba se vistió con tradiciones de los más recónditos parajes de la Isla e invadió sus calles de atmósfera teatral. El ajetreo de coloquios, funciones y encuentros se respiró instante tras instante en todos los rincones de la ciudad. Contreras arriba y Milanés abajo se convirtieron en la fiesta de despedida hasta llegar al mismo escenario de lujo donde terminan las tensiones de una Jornada merecida. Los duendes se esconden y queda desierta la villa de San Carlos de Matanzas, pero en sus calles viven los títeres, los trajes y las máscaras que ahora aguardan afanados en orientar su brújula callejera hacia nuevos y prometedores horizontes.

Sobre el VII Taller Internacional de Teatro de Títeres o Son de Matanzas y cantan en llano

El humilde dominio del títere es como un tipo de microcosmos teatral, en el cual la historia completa del teatro está concentrada y reflejada, y en la que el ojo del crítico puede con su perfecta claridad, percibir el conjunto total de leyes que regulan el avance del genio dramático universal.

MAGNIN

«¡BIENVENIDOS A MATANZAS, LA CIUDAD de los títeres!» exhortaron las palabras de apertura de la VII edición del Taller Internacional de Teatro de Títeres, celebrado del 1 al 9 de abril. Estas estuvieron a cargo del fundador y Presidente del Taller René Fernández, quien en 1994, al frente de su grupo Teatro Papalote, convocó a una cita que se ha convertido a lo largo de estos años en espacio de confrontación, memoria y renovación para la escena titiritera contemporánea nacional e internacional.

En esta ocasión, auspiciado por Teatro Papalote, Teatro de Las Estaciones, la Galería El Retablo y el Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas «Israel Moliner Rendón» del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, el evento estuvo dedicado al diseño de escenografía y muñecos y al Trío de Oro del Guiñol de Santa Clara: Olga Jiménez, Allán Alfonso e Iván Jiménez.

Numerosos espectáculos nacionales y extranjeros subieron a las tablas en medio de una programación variada que incluía exposiciones (*Con alma de Geppetto: 3 diseñadores cubanos*, *Universo de varillas*, *Zenén Calero. Retablo de imágenes*, *Imágenes en escena*, *Ciclopes*, entre otras), presentaciones de publicaciones (*Danilo y Dorotea*, *Escalera de payasos*, *La maravillosa historia del teatro universal*, entre otros), homenajes y la proyección de un documental (*Anima: el espíritu de los títeres*, Francia). Dentro de esta programación se destacan, como actividades significativas y centro del evento, los talleres de creación impartidos, el evento teórico y las Noches de Vigía, que propiciaron el diálogo entre titiriteros, especialistas y participantes desde la praxis y la reflexión del quehacer titiritero contemporáneo.

**Yohayna Hernández
Ernesto Fundora**

«La visión plástica de los títeres» de Enrique Lanz, «El teatro: Sombra y Luz» de Miguel Romero y «Marionetas Contemporáneas» de Javier Swedzky constituyeron los talleres de esta edición, dedicados al diseño, que animaron durante una semana las mañanas y tardes del encuentro. Sobre los mismos, el director del Teatro Nacional de Guiñol Armando Morales expresó: «Matanzas es un lugar donde el títere nacional y el títere a nivel mundial se dan cita. Y creo que para nosotros los tres talleres impartidos dentro de la disciplina del diseño marcarán, dentro de cuatro o cinco años, no lo dudo, una nueva estadía del títere con una apropiación de materiales, de los fenómenos ópticos de la luz y la sombra, es decir, los elementos que han estado en primer lugar protagonizando este taller.»

En cuanto a las personalidades que acudieron a esta séptima edición, el director del colectivo matancero Teatro de Las Estaciones y director artístico del evento, Rubén Darío Salazar, comenta: «Tuvimos un claustro de profesores importantísimos en los talleres, pues tanto Javier Swedzky como Enrique Lanz o Miguel Romero son personas significativas dentro de su arte en su país. Y tenerlos en Cuba es un privilegio, sobre todo por la oportunidad de intercambiar, de abrir caminos. Hemos tenido la posibilidad de confrontar, a lo largo de las diferentes ediciones de este evento, con personalidades del arte de los títeres como Roberto Espina, Héctor y Eduardo Di Mauro, de Argentina o Concha de la Casa, de España. En esta edición contamos con la participación del director del Festival de Tolosa y Secretario General de la UNIMA, Miguel Arreche, que vino a constatar la calidad del títere cubano, cómo marcha, cómo va; y de Paolo Beneventi, investigador y promotor italiano.»



La Virgencita de Bronce, de Teatro de Las Estaciones

El evento teórico tuvo lugar durante los días 7, 8 y 9 de abril. La primera jornada estuvo dedicada a los veinte años del Premio Villanueva en el teatro de títeres y contó con la intervención de diversos creadores galardonados en dicho certamen. Bajo el tema «El diseño para títeres en Iberoamérica» se efectuaron las dos sesiones del Taller Teórico, en el que se presentaron ponencias de creadores y críticos, moderado por el dramaturgo y especialista Freddy Artilles. El evento teórico, dentro de la programación del VII Taller, constituyó un espacio privilegiado para el análisis y el intercambio de experiencias entre los participantes de las diversas latitudes. Unido a los talleres de creación, brindó a nuestros creadores la posibilidad de confrontar y enriquecer sus caminos de búsqueda, sus propuestas estéticas.

Las Noches de Vigía estimularon las horas nocturnas del evento matancero. En la primera, se hizo entrega del Premio de Dramaturgia Pepe Carril al crítico y dramaturgo Norge Espinosa Mendoza por su obra *La mágica y probable historia del cuento que se durmió*. En el acto, conducido y dirigido por Rubén Darío Salazar, se efectuó la presentación del texto y se pusieron a la venta otras publicaciones de la editorial. En la segunda noche, dedicada a Argentina, los integrantes de Marionetas Alacán fueron homenajeados y ofrecieron el espectáculo *Escenas del Decamerón*. Esperamos que en próximas ediciones estas Noches de Vigía se multipliquen y ocupen las noches de hastío que suelen caracterizar en los últimos tiempos a nuestros eventos teatrales.

La memoria del VII Taller Internacional quedó registrada en las páginas del boletín *Titereteando*. Sobre este VII encuentro la Presidenta del Consejo Provincial de las Artes Escénicas y Directora Ejecutiva del evento, Mercedes Fernández, concluyó: «Esta edición se dedicó al diseño en el teatro de figuras. Y fue una oportunidad para que los titiriteros cubanos conocieran qué se está haciendo en el mundo en términos de diseño, poderles ofrecer espacios de superación e intercambio. Que pudieran tener

una alternativa de superación, poder despertarles inquietudes, no quedarnos nosotros solos con los niveles de información o con los niveles de calidad de los colectivos artísticos que tenemos y los que vinieron del extranjero sino compartir, lograr una unidad de movimiento; que los titiriteros tengan aquí en Matanzas una casa.»

La organización de este evento es como una gran puesta en escena¹

«El VII Taller Internacional de Teatro de Títeres es un premio al trabajo cultural de mi provincia y al esfuerzo que hemos hecho a lo largo de estos años, desde 1994. Uno piensa en el comienzo y cada edición es como un nuevo principio, nunca lo veo como un final. Y creemos, porque se han obtenido buenos resultados a lo largo de estas siete ediciones, que verdaderamente no estábamos equivocados.

Había una tradición creada en esta ciudad desde 1962, a la cual se han sumado muchos creadores. También se debe a eso que hayamos arribado a esta VII edición. Y no solamente a los creadores sino al amor que existe en nuestra ciudad hacia este arte. Eso también tiene que ver con el triunfo de este evento: el pueblo conoce a sus creadores, conoce a sus instituciones, conoce sus obras. En nuestros teatros, cuando se anuncian y se presentan espectáculos dirigidos a los niños, el público afluye tanto o más que a otros espectáculos.

Se ha trabajado con honestidad, buscando el acto supremo de la calidad artística, teniendo muchas diferencias y también muchos logros. Hemos pasado crisis y momentos de festividad en nuestro arte. Y creo mucho en todos esos accidentes de la vida y del teatro. Hemos tenido que vencer contradicciones y dificultades para poder realizar un evento como este y el teatro es eso también. La organización de este evento es como una gran puesta en escena. El Comité Organizador y todos los que integramos esta unidad hemos trabajado para que esa puesta en escena tenga los 'colores', la 'dramaturgia' que debe tener un evento de este tipo.



Informe negro, de Teatro Tinglado

Queda sentada la gran unidad que existe en nuestro movimiento. He visto en este Taller más unidad de los creadores, de los jóvenes, de la gente ya con canas. Hay como una fusión interesante en este 2006, pienso que eso es una gracia.... o un *aché* para este evento.

Se ha hecho algo, que a los mejor ni nos lo propusimos porque hay cosas que uno no se propone pero que van surgiendo: se han visto espectáculos estrenados hace algún tiempo, pertenecientes a otros momentos artísticos, y le hemos visto costuras pero también otros valores y pienso que todavía no hemos perdido esa posibilidad de ser exigentes, de poder criticarnos en el tiempo, de poder asimilar verdades de nuestra historia titiritera. Espectáculos como *El porrón maravilloso, ¿Quién le tiene miedo al viento?* o *Los ibeyis y el Diablo*, los ves y hay generaciones, no solamente de artistas sino de público que deben conocerlos para no tener saltos, para ver lo que se hizo.

El resultado actual es consecuencia de la suma de una historia, historia construida sobre sólidos conceptos éticos y estéticos, y creo que eso se respira todavía en el teatro para niños y de títeres. En el año 1962 se crea un nuevo proyecto cultural, social, cubano: surge el movimiento de teatro para niños. En el año 1994, bajo los mismos fundamentos, surge el Taller. Son dos momentos hermosos que encierran toda esa herencia que para mí es muy importante: la ética del actor. Quien trabaje para niños y no tenga esos valores está perdido. Lo demás es estudio, trabajo, esfuerzo, investigación, superación. Lo que es artístico es ético; apreciar la naturaleza también es ética en el arte titiritero. Hubo momentos en que tuvimos que ser capaces de sustituir las necesidades y carencias con componentes de nuestra naturaleza. Fue un momento de ética solemne ante nuestras precariedades. Enfrentamos el arte del títere con materiales naturales, con elementos de desecho y cosas que respondían a la ética de un momento histórico. Quienes hacen el arte de los títeres siempre han enfrentado la realidad. Y estamos enfrentando la actual y me parece que eso es muy importante.»

Con el polvo de estrellas se nos ponen los ojos de niños

Escenas del Decamerón, de Marionetas Alacán (Argentina); *El desconcierto de gatos*, de Badulake (Brasil); junto a *Informe negro*, por Teatro Tinglado y *Polvo de estrellas*, de Pahpaki, ambos de México, fueron los espectáculos extranjeros que nos visitaron, presencia discreta en comparación con la muestra nacional.

Teatro Tinglado, dirigido por Pablo Cueto, nos trajo una propuesta de títeres para adultos, aunque advirtió que la puesta, en los últimos tiempos, se ha caracterizado por el intercambio con un público de adolescentes y de jóvenes. *Informe negro* es un espectáculo que utiliza los códigos del cine negro –trama detectivesca, crímenes, la mujer fatal, corrupción, persecuciones– para narrar la historia de un detective independiente inmerso en la investigación de un «supuesto» suicidio que lo hace enfrentarse a un problema mayor: el tráfico de drogas.

Al final de la representación los creadores propiciaron un debate y explicaron la importancia de abordar el problema de la droga con un público joven, y la vigencia que recobra la puesta en la actualidad, superior a la fecha del estreno, en especial en la sociedad mexicana. Sin pretensión de demeritar el alcance social de la misma, y la importancia de su temática, consideramos que el valor fundamental de la puesta radica en el cómo cuenta y construye la historia –el juego y la parodia con el género negro– unido a la concepción del retablo y el diseño y manipulación de los títeres, todo articulado *in crescendo*, con momentos excelentes que demuestran el dominio de una dramaturgia titiritera, y un alto grado de comicidad

También de México acudió a la cita matancera Pahpaki, grupo independiente de teatro de títeres, con *Polvo de estrellas*, un espectáculo que arma su visualidad, fundamentalmente, a partir del uso de la luz negra. Un cometa recorre el cielo y va dejando su rastro de polvo de estrellas. Un niño, asombrado, pregunta a su abuela acerca de esa estela que surca la noche:

«Es polvo de estrellas. Con el polvo de estrellas se nos ponen los ojos de niños.» Un trabajador de limpieza, hastiado de la monótona existencia que lleva, del ritmo latoso con que se escucha su nombre por los altoparlantes para indicarle qué debe hacer o hacia dónde debe dirigirse, comienza a descubrir el rico universo de los objetos que le rodean. Los anima cada vez que tiene un descansito. Entre bostezo y bostezo. Sueña que una araña teje su gran tela para atrapar al grillo. Que la mariposa, amiga del grillo, lo libera y lo alza volando, como queriendo incrustarse contra la luna llena que lo observa todo. Llegan dos preciosos marcianos, danzando a ritmo de chachachá; dos figuras que son una suerte de serpentes, y un conejito que, rasgando un pedazo de noche, descubre un grafiti: «Un mundo mejor es posible.»

Las historias que intenta anudar *Polvos de estrellas* no traspasan el umbral de una muy débil estructura dramática, donde faltó —o no se tuvo muy claro—, a dónde se quería llegar. En contraste con el hermoso efecto de las figuras utilizadas con la luz negra, la efectiva manipulación —sobre todo de las marionetas que aparecen al principio del espectáculo—, los trozos de fábula que intenta articular esta puesta en escena, más que mostrarnos la capacidad de invención como única salida frente a la alienación del hombre en las sociedades modernas, sólo consiguen descubrirnos un producto incompleto, desarticulado.

Pensar menos y actuar más. Esa era la propuesta?

«Siento una gran alegría por volver a Cuba. Me he encontrado trabajando con titiriteros de un nivel y un entusiasmo mucho mayores de lo que yo esperaba. Y la verdad es que me llevaría a algunos a mi compañía. Creo que en general la dramaturgia es el fuerte del teatro cubano. Pero veo un abuso del texto, del diálogo. El texto puede no ser diálogo, puede ser descripción de la acción. Es lo que he notado en general. También he visto que en los títeres hay una estética muy unificada en cuanto a desproporción de la cabeza, que es muy amueñado, como se suele decir y también muy coloristas. Puede ser un rasgo identitario del país, pero también puede ser miedo a salirse de una norma. He visto espectáculos que me han gustado mucho: *Romelio y Juliana* y *La Virgencita de Bronce*, por ejemplo.

Considero que el movimiento titiritero cubano está un poco rezagado respecto al panorama contemporáneo internacional. También es difícil que con ese tipo de trabajo uno pueda conectarse de golpe y porrazo. Es necesario, pienso, un proceso de adaptación. Bien lento. En España también ha sido lento incorporarse a los movimientos contemporáneos. Siempre hay que luchar con mucha resistencia cuando se intenta, y a veces no es fácil.

He visto en los talleristas jóvenes una fuerza creativa muy importante que podrá dar resultados en dos o tres años, y podrán verse cosas diferentes. En general veo, por lo que he hablado con titiriteros, que a ellos tampoco les gustan demasiado las propuestas contemporáneas. Y si no les gustan es difícil que se sumen a ellas. Es posible que salga alguna propuesta contemporánea pero será una contemporaneidad muy cubana.

En este evento el taller que impartí versó sobre la limitación. Primero planteé analizar los límites que nos vienen dados de fuera y que pueden ser el público al que va dirigido el espectáculo, los límites de la sala, la iluminación o el personal con que contamos, que puede ser mucho o puede ser poco. En el caso de nuestro taller había demasiadas personas, eso también es un límite. Y luego propusimos límites desde nosotros mismos.

En este caso se expuso el límite del material, el trabajar con una hoja de papel y con sogas porque se descartó el alambre, que era otra de las propuestas. Se trabajó individualmente media hora y se presentaron los resultados, no una obra acabada sino un pequeño ejercicio. Me sorprendió que todas las propuestas fueran muy diferentes y sólo coincidieron dos o tres en presentar un trabajo basándose en la metamorfosis. Me llamó la atención el que todos transformaran mucho el papel. Arrugaron, doblaron, plegaron, cortaron. No hubo nadie que trabajara simplemente sobre la hoja, sobre la sencillez, algo que luego se abordó en trabajos posteriores. Después de este ejercicio individual se crearon tres grupos. Cada grupo propuso un trabajo diferente y esos trabajos se entrelazaron buscando uno final sobre el tema de trasladar al público lo que había sido el taller, cuál era la propuesta. Así fue, más o menos, el proceso.

Partimos de la idea de Miguel Ángel de que la escultura está dentro de la piedra y hay que quitarle a la piedra lo que sobra para que aparezca la figura. Para mí lo que sobra son esas limitaciones, esos límites que uno se plantea. Y el trabajo no sólo está dentro de la piedra sino dentro de uno mismo, y lo que hay que hacer es desbloquearse para que eso salga. Trabajamos la improvisación, el juego es la base de muchos descubrimientos. No tener miedo a enfrentarse al material, a modificarlo, a buscar. Pensar menos y actuar más. Esa era la propuesta.

También presenté mi trabajo a los talleristas. Les expliqué lo que hacía, cómo y por qué lo hacía. Y para cinco días no estuvo mal. Ya yo me he invitado, pero me encantaría que me invitaran de nuevo.»

Después te cuento: ¿Quién le tiene miedo al viento?

El grueso de los espectáculos del Taller recayó en los grupos nacionales. Los espectáculos de Teatro Papalote, Teatro de Las Estaciones, Los Cuenteros, el Guiñol Guantánamo, Icarón, ArteatrO, el Guiñol de Santa Clara, El Trujamán, Andante, Paquelé, el Guiñol de Holguín, Teatro Tuyo, Retablo, Proyecto Mejunje, El Mirón Cubano, el Teatro Nacional de Guiñol y Okantomí posibilitaron constatar lo más reciente de nuestro panorama titiritero, o revisitaciones de significativas puestas en escena estrenadas hace algún tiempo.

Este VII Taller sirvió de marco idóneo para conmemorar los cincuenta años del alumbramiento de nuestro títere nacional. Desde que Dora Alonso escribiera y ofreciera a los hermanos Camejo el original de *Pelusín y los pájaros*, las travesuras y ocurrencias de nuestro Pelusín del Monte y Pérez del Corcho nos han acompañado, labrando un camino inseparable del devenir de nuestra más genuina tradición



Olga Jiménez, Allán Alfonso e Iván Jiménez del Guiñol de Santa Clara

de teatro de figuras. Se pudo presenciar *Pelusín y la esperanza*, texto de Esther Suárez Durán en montaje del maestro Armando Morales para el Guiñol Guantánamo, y *Pelusín y los pájaros*, original de Dora Alonso con Teatro de Las Estaciones bajo la dirección de Rubén Darío Salazar, dos espectáculos en los que Peluso vuelve a sus andanzas.

La puesta del Guiñol de Guantánamo apuesta por la sobriedad en el despliegue escénico. El feliz hallazgo dramaturgico del texto al imaginar un posible encuentro entre títeres de diversas tradiciones teatrales con nuestro Pelusín, potencia un juego escénico —a ratos redundante— donde se alternan porrazos y reflexiones sobre la desesperanza que lentamente ha ido royendo a la humanidad.

La *troupe* matancera, por su parte, devuelve convertida en imagen teatral el tierno verbo de la dramaturga matancera. Los certeros diseños de Zenén Calero y la destreza técnica de los integrantes del grupo no dejan margen a dudas acerca de por qué este espectáculo ha contado y cuenta, desde su estreno en 2001, con el espaldarazo del público y la crítica. Explotando al máximo el contrapunteo entre diálogos y momentos musicales, entre el uso de los títeres de guante y los títeres planos articulados, el espectáculo transita por momentos de deliciosa picardía criolla que divierte al tiempo que indaga sutilmente en eso que otros han nombrado cubanía, para terminar con un sabroso tumbantonio. Teatro de Las Estaciones es uno de los grupos de más sostenida trayectoria y relevantes aportes al teatro de títeres en nuestro país. Cada puesta en escena es una verdadera joya visual y espectacular.

El grupo Retablo, de Cienfuegos, se presentó con *¿Quién le tiene miedo al viento?*, espectáculo que relee uno de los cuentos más conocidos del imaginario infantil: *Los tres cerditos*. La historia que nos contaran de pequeños cobra nuevo sentido. La fábula se refuncionaliza para devolvernos una estructura enriquecida desde la multiplicidad de (inter)textos que se entrecruzan. Los tres cerditos son ahora como nuestros tres pichones: se enrolan de marineros. El Lobo es un pirata como todos los piratas, armado de garfio y bandera de calavera y tibias (que puede ser también una foto de su abuelita); y espera en una isla la llegada de los

cerditos. Una isla cualquiera, la Isla del Tesoro o nuestra Isla. Y como ahora son marineros la condición material que el cuento original confería a sus casas se traslada a sus respectivos botecitos. El que la había construido de paja tiene una balsa de juncos, el segundo arriba en una barquita de madera y el otro en un submarino, que viene siendo como el equivalente de la casita de piedra.

El Lobo ha cavado un foso para encerrar a los cerditos a medida que los vaya capturando. Sopla entonces como soplara en el cuento original, a diferencia de que arremete contra las embarcaciones de los dos primeros y estas se hunden. Con tal de que el Lobo no los capture hasta pueden bailar juntos al estilo del nado sincronizado. Pero para el tercero este *modus operandi* no funciona. Los submarinos se hunden sí, pero no porque se sople o se deje de soplar. Cuando el Lobo se da cuenta, se molesta y promete venganza. Los dos cerditos prisioneros van a parar a su estómago y se acuesta luego, tan tranquilo, a tomar una siesta de esas que le entran a uno deseos de tomar cuando, con la barriga llena (y el corazón contento), le da el aire de la Isla a la sombra de un cocotero. El tercer cerdito aprovecha y se dispone a rescatar a sus hermanos. Con un recurso aprendido de Mamá Chiva cuando, al liberar a sus siete hijitos, le descose la barriga al lobo y coloca en su estómago una inmensa piedra, el cochinito rescata a sus hermanos. El Lobo al despertar quiere darse una zambullida. Se va metiendo en el agua hasta que la Fuerza de Gravedad hace su trabajo y va a parar al fondo del mar.

¿Quién le tiene miedo al viento? es de esos espectáculos con algún tiempo de estrenados que siguen comunicándose con el espectador de hoy, gracias, entre otras cosas, a la certera estructuración del discurso escénico y a la excelencia de sus manipuladores.

Es como una familia variada pero hacia un mismo lado³

«Es la primera vez que vengo a Cuba y es un momento muy particular porque, al hallarme aquí, puedo ver todo lo que escuché y soñé durante tanto tiempo. Fue encontrarme con gente que tiene un potencial increíble y un nivel de

trabajo muy bueno, que labora en condiciones de producción realmente increíbles respecto al resto de América Latina.

La manera en que se produce el teatro de títeres en Cuba, que los titiriteros tengan que presentar un diseño previo al trabajo en la sala define un tipo de teatro muy particular, muy diseñado. El trabajo que se hizo en el taller que impartí tuvo que ver con el diseño, cómo la materia misma puede ya diseñar, cómo ponerse atento a lo que sucede con la materia para a partir de ahí poder crear personajes o cómo el material, con sus características y sus potencialidades, puede formar parte de la personalidad de lo que se ha creado, del personaje que se crea, del títere.

En ese sentido es un camino que no va directamente ligado a un diseño gráfico previo de la marioneta porque no llega hecha, se va descubriendo. Hemos trabajado acerca de la reflexión, de por qué se eligen esos materiales y cómo los materiales tienen su propio discurso antes de estar en escena, el cuerpo que tienen.

Como problemáticas a partir de las propuestas cubanas que he visto –y he visto sólo lo que vino a este festival junto a algunas fotos sobre la historia del títere en Cuba–, una es la que explicaba anteriormente: la cuestión del diseño; y otra es que veo ciertas constantes: formas geométricas simples para los muñecos, una cierta manera de trabajar los ojos, determinados materiales que se utilizan como punto de partida, de por qué se eligen esos materiales y del fraseo en el movimiento. He visto, con variantes, más o menos las mismas cosas. Es como una familia variada pero hacia un mismo lado. Eso está bien porque profundiza, pero me parece que hay otras zonas inexploradas.

Respecto a cuestiones concretas, a materiales, a la manera de construir los espectáculos o las historias, a la manera de decir los textos, de frasearlos; es decir, lo que constituye el discurso, me parece que hay otras grandes áreas del discurso posibles de explorar con títeres que no he visto tratado. Y que no es algo que dependa particularmente de los medios, no es que haya que tener dinero para hacerlo sino una manera de trabajar. Veo a la vez el gran desarrollo de toda una línea y esas otras zonas que no se trabajan o no se exploran. Eso no sé si es un conflicto. La palabra no me parece justa. Es lo que puedo concluir de lo que he visto.

Me parece que el hecho de estar en países jóvenes, donde no hay una tradición de trescientos o cuatrocientos años como en Japón o Indonesia, ofrece un espacio lúdico y de libertad que hay que aprovechar. Que de aquí a doscientos años hablen de tradición. Hablo por Argentina. De Cuba no conozco tanto. Estoy aquí desde hace cinco o seis días, no puedo opinar sobre algo tan fuerte. Puedo hablar de la Argentina y no sé si en Cuba pase lo mismo. Por ejemplo, en Inglaterra, cuando se habla de tradición, hay cuatrocientos años de Shakespeare, y la gente que se pone a hacer Shakespeare tiene todos esos años que han pasado y por lo tanto hacer a Shakespeare es tomar una posición respecto a Shakespeare; lo mismo es en Italia hacer Goldoni; o en Francia a Molière o a Racine.

Ahora, en Cuba la tradición de títeres está creada por personas que aún están vivas o muchas de ellas se

mantienen activas. Entonces no sé, personalmente, si es momento de hablar de una tradición. Es como se vienen haciendo las cosas hasta ahora. Respecto a la Argentina, sucede más o menos lo mismo. El títere en Argentina no tiene cincuenta años, pero tiene ochenta. Siempre digo que no es negar la tradición, en todo caso reconocerla, saber si uno se identifica o no, saber qué elementos toma, saber si es el momento de hablar de una tradición o dejar que las cosas se gesten libremente, que tomen su camino antes que decir «tú trabajas con la tradición» o «tú no trabajas con la tradición», antes de preguntarle al otro si está haciendo algo tradicional o no.

¿Qué veo del títere cubano que esté en consonancia con el movimiento titiritero contemporáneo? Hay una preocupación plástica que tiene que ver con un trabajo que se está haciendo en muchos otros lugares. Si bien veo en los espectáculos como una cierta pátina generalizada, hay una gran búsqueda, un compromiso plástico en los espectáculos. Existen propuestas en las cuales se está dejando el retablo, lo cual tiene que ver con lo que se está haciendo hace mucho tiempo en otros lados. Está habiendo una mayor libertad de juego de movimiento y de materiales. Vi un espectáculo de Santa Clara, por ejemplo, en el que realmente no estaba impuesta la necesidad de tener un personaje animado constantemente, iba y volvía con mucha libertad, lo que construía un discurso muy interesante.»

En la tarde del día 9 se efectuó la clausura del VII Taller. El Teatro Nacional de Guíñol, con la obra *Canturía en clave de títeres*, actuada y dirigida por Armando Morales, puso punto final a la cita titiritera. Sus organizadores, luego de intensas jornadas de trabajo, nos confesaban: «Técnicamente hablando, las expectativas están satisfechas. Desde el punto de vista profesional uno siempre quiere más. Sea sobre el escenario o desde el mundo de la gestión cultural. Invariablemente uno desea haber hecho más de lo que hizo, que pudiera haber venido mucha más gente, haber podido tener aquí a los colectivos más tiempo. Siempre queda algo por satisfacer, algo que uno sabe que podía haber hecho mejor. Pero la vida, las condiciones, el contexto en el que vivimos y trabajamos es parte de todo el proceso y tenemos que luchar con eso. Trabajaremos para que la VIII edición sea mucho mejor.»⁴ «Creo que el evento ha sido una posibilidad, una ventana, una puerta abierta a que nadie se conforme con lo que tiene, sino que siga explorando, arriesgándose, buscando y, sobre todo, descubriendo.»⁵

Entre copas y al ritmo de la conga santiaguera, Matanzas despidió a los talleristas en medio de un «Diluvio Provincial», y partimos empapados, complacidos, con nueve Estaciones de títeres, retablos y Papalotes a cuestas, pero confiados en el regreso a esta, la Ciudad de los Títeres.

NOTAS

- 1 Entrevista realizada a René Fernández
- 2 Entrevista realizada a Enrique Lanz
- 3 Entrevista realizada a Javier Swedzky
- 4 Entrevista realizada a Mercedes Fernández
- 5 Entrevista realizada a Rubén Darío Salazar

El Máscara de Caoba, la villa y el Señor

Harold Fernández Cedeño

HACER TEATRO SIGUE SIENDO UNA HEREJÍA.

Continúan los teatristas pareciendo extraños tipos empecinados en luchar contra molinos. Aun así, casi siempre es una fiesta. Y a veces una gloria que suena a angustia y desconsuelo. Entre los días 14 y 22 de abril se celebró en la siempre hermosa ciudad de Santiago de Cuba la décimocuarta edición del Festival de Teatro Máscara de Caoba, que con carácter bienal convoca a los grupos del oriente de la isla desde la provincia de Ciego de Ávila hasta Guantánamo. Aprovechando estas jornadas, sus tientos y sus dichas, aquí van mis encuentros de joven espectador.

¿Es el Máscara de Caoba un evento que representa fielmente el quehacer teatral del oriente cubano? ¿Está insertado de manera coherente y por el peso de sus méritos dentro del circuito de festivales y concursos escénicos del país? ¿Sobrevive por inercia, por la perseverancia de unos pocos que tiran de la voluntad institucional, aferrados a la necesidad de este encuentro? ¿Lo sienten los directores orientales como una necesidad real de confrontación y vía para el enriquecimiento creativo, o asisten a él con desdén de reunión menor de la que sólo tal vez saquen algún provecho más allá del mero entrenamiento para sus actores y el reencuentro con los amigos? Y la que debe ser la más importante de estas preguntas: ¿Es una verdadera fiesta del espíritu para el público santiaguero o asisten a él casi exclusivamente aquellos que, por una razón u otra, están vinculados a la escena?

No voy a arriesgar una respuesta detallada a cada una de estas interrogantes, pero creo saludable incitar a la

reflexión abierta y frontal sobre estos temas que zumban, como sombríos sacrilegios, sobre las cabezas de muchos de los que pensamos el teatro de esta parte de la isla. Lo cierto es que una vez más se ha celebrado este evento y su saldo, en mi criterio, ha sido positivo.

Alrededor de treinta obras de teatro fueron presentadas, desde el más ortodoxo teatro de sala, pasando por el teatro callejero y de relaciones, la escena para niños, el teatro ritual, el espectáculo de mamarrachos, hasta el más filosófico y surrealista, la comedia y el teatro danzado. Por tanto, la muestra fue heterogénea y amplia, «como en la villa del Señor».

Sin embargo, por ese camino avanza la primera de las sombras de este encuentro. Al lado de obras de una indudable corrección y oficio, incluyendo aquellas que conmovieron y se comunicaron con un público que las aplaudió larga y sinceramente, fueron vistas puestas en escena en las que se observa el proceso creativo incompleto, aunque seguro y fecundo, las cuales merecían antes de la cita funciones para limar asperezas y lograr seguridades, junto a otros montajes que no pasarán de una grisácea «estabilidad». Asimismo otras piezas a las que, francamente, no se les debió permitir la asistencia. Más allá del trabajo que deben realizar en cada provincia los especialistas, asesores, teatrólogos, consejos de expertos, grupos consultores, o como quiera que se le llame a las personas o entidades encargadas de velar y encauzar lo que se lleva a las tablas, el grupo de selección establecido por los organizadores del evento es el

Donde el viento hace buñuelos, Gestus

responsable de los espectáculos que darán rostro a este. Por tanto, debe trabajar más seriamente para lograr una muestra variada y representativa pero que, a su vez, posea un nivel de realización equilibrado y coherente con los objetivos de la temporada. Valen, por supuesto, las diversas tendencias estéticas, pero no puede ser el festival la «villa del Señor» donde todo cabe.

Los organizadores, en su mayoría jóvenes y enfrentados por primera vez a la realización del Máscara, ya que la dirección y el departamento técnico del Consejo Provincial de las Artes Escénicas han sufrido una renovación casi total en los últimos dos años, sortearon eternos problemas logísticos y la proverbial desidia de las autoridades gubernamentales provinciales. Mérito aparte para la Dirección Provincial de Cultura y otras instituciones siempre hermanas como la Casa del Caribe, así como para el Consejo Nacional.

Dentro de los aspectos organizativos, es importante mejorar la programación. Evitar que se carguen de presentaciones unos días y otros queden prácticamente desiertos o que coincidan funciones de interés, y sobre todo los cambios de programación de última hora. Sabemos los inconvenientes que pueden causar las además muy dolorosas ausencias de último minuto, lo increíblemente difícil que puede ser hospedar o trasladar un grupo de teatro desde las tan «lejanas» Guantánamo, Holguín, Las Tunas o Granma una vez cada dos años hacia la segunda capital del país. O los aires acondicionados rotos en el peor momento y los a veces extraños motivos de retraso del jurado, e incluso –todavía– los apagones. Estos, y algunos que no menciono, son inconvenientes peligrosos que la experiencia y las ganas de hacer irán enseñándoles a enfrentar a ese nuevo equipo del CPAE.

Otro asunto eterno es la promoción. La mención del festival en los medios nacionales de difusión fue poco menos que nula. Hay que aprender a conquistar la presencia que otros eventos mucho más pequeños han sabido granjearse. Pero antes es necesario mejorar la promoción del evento en la propia ciudad, hay que empezar por casa. En cuanto a la parte teórica del encuentro, también esperada con interés, creo saludable que se dé prioridad a las conferencias

previamente coordinadas y seguras, sobre un tema determinado, y se disminuyan –no se eliminen– los coloquios y conversatorios, que pueden ser vagos y rendir menos frutos. Así, los interesados podrían establecer mejor sus prioridades y organizar su tiempo, nunca sobrante en estas lides, ganando en solidez el encuentro con la participación del público.

Varios sabores dulces trajo el festival. Entre lo más interesante –por orden de presentación– se encuentran *Lo que te voy a contar*, versión criollísima de Freddy Núñez de la universal *Cenicenta* con la dirección artística de Yosvany Abril Figueroa, casi en tono de farsa infantil, traída por el Teatro Guiñol Polichinela (Ciego de Ávila), al que siempre se agradece su frescura y dinamismo, una escenografía funcional y un muy buen diseño de títeres cuya manipulación alterna con la correcta actuación en vivo del elenco.

El malentendido, dirección de Marcial Lorenzo Escudero con *La Guerrilla del Golem* (Santiago), que ha respetado casi coma a coma el excelente texto de Albert Camus. Marcial logra una puesta coherente que capta el lirismo y la atmósfera mágica y eternizada propuesta por Camus, con una sencillez de elementos que acusan precisión y buen gusto. Se resiente por su excesiva duración, sería útil acortar algunas escenas, demasiado expositivas de un conflicto que la acción desarrolla sin necesidad de explicaciones y quizás algún poético pero extenso monólogo. Al adormecimiento del tempo también contribuye la actuación de Dayana Figueroa y Elier Sánchez que no alcanzan todavía a poseer sus personajes –especialmente la Marta de Dayana, externa al marcar movimientos que no valorizan el texto ni las acciones. Mucho mejor Yelena Molina en su María y Alcides Carlos en la imagen y el dominio escénico de su mudo y poderoso viejo Criado.

Carnicería, de Ulises Rodríguez Febles, dirigida por Oliver de Jesús con la Compañía Teatro Primero (Ciego de Ávila), siguiendo su línea de comedia de actualidad logra la siempre meritoria comunicación con el público, que agradece el reflejo directo de temas de candente cercanía. El gran riesgo que esto entraña es el del facilismo en la crítica y la superficialidad en el tratamiento del tema, la



búsqueda de la risa fácil, que creo que Oliver sortea con dignidad. El mayor problema se halla en la dramaturgia espectacular, que derrumba su último tercio, haciendo larga la puesta, restándole dinamismo y coherencia. Mucho pierde el espectáculo con las escenas posteriores a la enfermedad del Viejo –en una correcta caracterización, por cierto–, que poco aportan y, en definitiva, conducen a un final errático. Podía mejorarse también el diseño y la utilización de los elementos escénicos, por momentos elementales.

Restos en la noche, de la conocida pieza de Pepe Triana *La noche de los asesinos*, en versión de Teresa García Tintoré y dirección de Agustín Mateo Pazos, del Estudio Teatral Macubá (Santiago), enfrenta con valentía el difícil texto de Triana, en el que los personajes juegan a jugar, dislocando el tiempo, el espacio y la razón en esa protesta contra el orden y el poder. La puesta asume esa intención y en algún momento atrapa el tono lúdico, agrídulce, casi absurdo, lacerante propuesto en el original, en un orgánico trabajo de los actores (Diosnelvis Ortiz, Consuelo Duany y Yamilé Coureaux) que demuestran excelentes condiciones físicas, estudio y entrega. Sin embargo, puede enriquecerse el diseño del montaje y sus recursos expresivos, que se agotan y parecen repetirse en la segunda mitad de la representación.

Otro texto de difícil interpretación es sin dudas el de *Donde el viento hace buñuelos*, del argentino Arístides Vargas, llevado a escena por el grupo de teatro Gestus (Santiago) con dirección de Santiago Portuondo. La obra propone un juego intertextual con la figura y la poética del controvertido Luis Buñuel, y como él, confunde presente y pasado, realidad y fantasía, lucidez y ensueño en la angustia surrealista. La puesta opta por la parquedad y la sencillez de los elementos escénicos, pero esa sencillez se hace enemiga cuando se torna carencia para un texto tan densamente metafórico, intertextual y polisémico, –la soledad, la muerte, la desesperanza, son temas que rondan a estos personajes también como fantasmas más allá de la cita intertextual–, demandando por ende soluciones escénicas que no encuentra en el espectáculo. Se oscurece así la comprensión de la obra, que no puede descansar en

que el espectador conozca de antemano *La edad de oro*, *Nazarín* o *Ese oscuro objeto del deseo* para ser entendida y disfrutada, haciéndose además larga y monótona. Deben aprovecharse mejor la fuerza escénica, las condiciones físicas y el dominio de la técnica de actuación de las excelentes Elena Yanes y Odalis Ferrer.

Otra propuesta trajo *La Guerrilla del Golem*, *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera, también con la dirección de Marcial Escudero, esta vez sobre la cuerda del absurdo hiriente del conocido escritor cubano. Una puesta correcta, que tiene su centro de atención en la actuación de Dayana Figueroa, mejor en este personaje extrovertido y desenfadado, grotesco sin ser grosero. Debe limarse aún el personaje de la Jueza, que María Elena Aranda no logra todavía con certeza, y no estoy muy seguro del aporte del Policía como personaje. Deben cuidarse las libertades de improvisación de los actores en escena, pueden echar por la borda la atmósfera, el tono y el ritmo de la obra, y las actualizaciones mediante la burla fácil. La obra no necesita más que las sugeridas por Virgilio, irónicas y precisas, que, por supuesto, deben ser –y son– traídas a nuestra realidad. Buena la selección de la música, que contribuye al tono requerido por el montaje.

El gran suceso lo constituyó sin dudas la puesta en escena de Freddy Núñez Estenoz *Historias sobre el camino*, de Teatro del Viento (Camagüey), versión del mismo Estenoz de la pieza teatral *De por qué la oruga se fue a la guerra*, de Eddy Díaz Sousa. Son raros entre la producción teatral del oriente cubano el sentido del espectáculo y el sensible buen gusto en el diseño escénico mostrados en este caso. El presupuesto estético esencial es la combinación de teatro y danza, que hilvana una hermosa fábula sobre el amor y la guerra. Los actores van de Sapo, Araña, Hormiga o Cocuyo a Poeta, Esposa, Explorador o Madre que llora, intercambiando y reasumiendo los personajes generalmente con la soltura y dominio escénico exigidos por esta tipología de espectáculo, que descansa en la imagen plástica, en los movimientos y en la apoyatura musical, y no en caracterizaciones psicológicas. El espectáculo –que ciertamente no necesita para comunicar su «sensibilidad»

de los inciensos ni del abrazo entre el director y los actores antes del comienzo de la obra y frente al público—, pierde ritmo en la segunda mitad, y puede trabajarse a la Esposa y la Oruga (Anaisys Rodríguez), de pronto inseguras, inorgánicas, en una gestualidad y movimientos imprecisos, así como la Araña (Josvany González, muy bien en sus otros personajes) que se enreda en un diseño algo aparatoso. También de Camagüey se presentó *Mister Soul*, de Raquel Diana, con dirección de Onel Ramírez Murgado, de Teatral Teatro. El tema de la migración, sus utopías y decepciones y el rastro de soledad que casi siempre deja en los que se quedan, en un texto claro, casi raso. La puesta se acerca al teatro arena, situando al público poco menos que dentro del espacio escénico y por tanto de la acción dramática, en una intimidad casi doméstica que confiere una particular comunicación. Los personajes son asumidos con mesura. Adecuada la caracterización de *Mister Soul* (Onel Ramírez), especie de diablo, inquietante, sugerente. La puesta juega con la redistribución de elementos —especies de escaleras de madera de peldaños rotos, o árboles truncos— con los que los actores definen espacios y situaciones en movimientos francos, a manera de distanciamientos que parecen decir «estamos haciendo teatro». Sin embargo, a veces es ingenua, otras obvia en las soluciones escénicas, que más que complementar o cargar de nuevos sentidos al texto, lo redundan, limitándose, muchas veces a ilustrar lo que está planteado.

Por último, *Canto subterráneo*, del chileno Jorge Díaz y con la dirección artística de Mirelys Echenique Naranjo, de Teatro Alas (Granma). Mirelys apuesta por este conocido texto que toca la herida siempre sangrante del horror de las dictaduras latinoamericanas y construye un montaje

de poderosa sobriedad. Encomiable es el trabajo de las cuatro actrices, de una corrección en la caracterización individualizada de los personajes y un dominio escénico que ratifica la cuidadosa dirección de actores, especialmente la rotunda actuación de Yúdexis de la Torre, vigorosa, contenida, dueña de su tono y de su espacio escénico, grande. La puesta gana si se concentra en el lado humano —más universal y trascendente— del tema; no necesita la explicación en *off* del inicio y probablemente tampoco los temas finales de Silvio y Violeta Parra, hermosos pero obvios, ya inevitablemente atados al referente por el constante uso y abuso en los más cotidianos actos de reafirmación política, en tanto los otros temas musicales utilizados son, sin dudas, un acierto que refuerza la intención dramática. Debe revalorizarse la escena de la lucha-tortura entre dos de las prisioneras, puede romper la verosimilitud de la puesta que tiene su mayor fuerza, poesía y sentido dramático en el realismo, pues constantemente nos está diciendo «esto sucedió realmente, estas mujeres son de carne y hueso» o, de lo contrario, renunciar al sentido realista y mover el diseño de la puesta, —la puerta de la celda, los sonidos externos, los elementos escénicos— decidiéndose a subvertir esa realidad en busca de un sentido más simbólico y trascendente.

No pude ver todos los espectáculos: *Mutación*, de Agustín Quevedo con el Laboratorio Teatral Ategua (Manzanillo), *El Espiritista*, de Mateo Pazos (Macubá) y *El oírigo*, de Miguel Santiesteban, del Teatro Guiñol de Holguín, de los cuales escuché halagüeños comentarios. Duele la ausencia de varios grupos de las provincias orientales, asiduos y enriquecedores participantes, y de las muestras de grupos del occidente del país, siempre



Historias sobre el camino, Teatro del Viento



ávidamente recibidas por esta ciudad tan lejana para giras y presentaciones.

Algunas consideraciones finales. Si es el Máscara de Caoba reflejo fiel del estado de creación teatral en el oriente del país, algunos asuntos deben preocuparnos. Para nadie es secreto que los problemas económicos de todo tipo y en especial los de producción, son «del lado de acá» mucho más agudos, pero el buen gusto pasa a veces a través de la carencia económica. Alarma ver puestas en escena de una deplorable imagen, telas raídas y descoloridas, sacos viejos, vestuarios descosidos y estrujados, bodies rotos... o de un diseño deficiente y feo, incluso con materiales nuevos, que acusan falta de preocupación en diseñadores y directores, y que hacen del nuestro un teatro mucho más pobre de lo que merece ser. Quizá más preocupante aun que el anterior, lo constituyen la calidad de algunas puestas, y más allá de algún ejemplo que puede ser aislado, quiero referirme a la salud del teatro callejero y de relaciones, cuya precariedad sí constituye un negativo síntoma. Descubrimiento estético en el otrora Conjunto Dramático de Oriente, el teatro de relaciones desde el Cabildo Teatral Santiago ha ocupado durante años un importante papel dentro del teatro de esta zona del país, a pesar de las diferentes nuevas maneras de hacer que han surgido en los últimos veinte años; sin embargo, en la mayoría de las presentaciones callejeras vistas durante el festival –ojo, no digo todas– se nota una mal elaborada dramaturgia, un diseño feo y torpe de personajes y elementos, pobres actuaciones y chistes de dudosa gracia, así como las presentaciones, en sentido general, son descuidadas. También preocupa la escasez y calidad de los espectáculos para niños. En

la primera, justo es decirlo, influyeron los invencibles problemas logísticos. De cualquier manera, la factura de los espectáculos, su alcance estético, así como el rigor en la selección y la superación cultural de actores y directores, y la conciencia de la responsabilidad que su labor implica, deben preocupar y ocupar. Son temas que merecerían otro espacio y profundidad de análisis, me limito a mencionarlos como parte del panorama en esta ciudad.

No fue este el mejor de los Máscara de Caoba, al menos de los últimos cuatro, que son los que puedo referir. Faltó el brillo, la coherencia y dinámica del evento, sobre todo en los días en que apenas hubo presentaciones. No fue esta la fiesta que inundara la ciudad con carteles y pasacalles, ni que se comentara incluso en ámbitos antes entusiastamente «mascareros» como el del público universitario. Le faltó la fuerza. No obstante, reitero, creo que el saldo fue positivo. Es bueno ver que algunos grupos mantienen su línea de trabajo y definen una poética propia, que logran resultados de verdaderos vuelos estéticos. Sigue siendo la oportunidad casi única para ver en Santiago el teatro hecho por grupos de otras provincias y que estos se vean entre sí, confrontar estéticas y aprender. Sólo por eso es un evento que merece recuperar el espacio que había venido ocupando en el panorama de encuentros teatrales de la isla, convirtiéndose en muestra verdadera de una realidad creativa diversa y a veces desconocida, convertirse en termómetro y estímulo para la cita de Camagüey. Puede y debe integrarse al Festival de Cine Pobre, al de documentales Santiago Álvarez, al Festival del Caribe, formar un circuito que de una vida otra, pequeña pero cierta, a esta villa nuestra, nuestra y del Señor.



■ Cecilia Valdés: un mito en tiempo de títeres

Cierta vez escuché, por boca de Roxana Pineda en una de sus clases en el ISA, una anécdota sobre un espectador griego que, desde las gradas del anfiteatro, imploró al personaje: Edipo, no sigas. Aquel hombre, espantado ante la tragedia que se avecinaba pues ya conocía la leyenda de Tebas, quería torcer el curso de los acontecimientos narrados por Sófocles. Traigo el pasaje a colación para advertir que es sólo uno de los infinitos riesgos que entraña el acercamiento a un mito pues la empresa obliga a indagar en la fuente originaria, repasar las infinitas variaciones mitológicas y una alta dosis de osadía para defender la nueva visión.

Después de diez años de intenso laboreo, Teatro de Las Estaciones se encuentra en un momento de madurez creativa. El camino fue arduo: exploración de las diferentes técnicas de animación, investigaciones sobre la historia del oficio titiritero, confrontaciones con espectadores de todas las edades y de diversas zonas geográficas, actores rigurosamente entrenados en perfecta sintonía con el diseñador. Sólo así decidieron asumir la representación de un monumento nacional. Rubén Darío Salazar encargó a Norge Espinosa contar la historia de los amores de Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa en tiempo de títeres y así surgió *La Virgencita de Bronce*, comedia lírica...

Amores difíciles

Los amores de Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa subieron al escenario en forma de retablo de madera, como suerte de homenaje a los fundadores de nuestro Guíñol, los hermanos Camejo, quienes vieron frustradas sus aspiraciones de convertir en títere a la heroína de Villaverde. Desde que se publicara

Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, la imagen de la mulata forma parte de la memoria colectiva. Los cubanos saben de qué va el argumento y, tal como sucedía con los griegos y su tragedia, acuden al teatro a ver qué matices se develan por primera vez.

El autor de la nueva versión repasa todas las Cecílias: la original, las de Roig, Solás, Herrera, Arenas, Estorino, y de cada una toma prestado lo que necesita. El espectador avezado encontrará los intertextos, pero cualquiera se sorprenderá con el juego que establecen los personajes con su futuro como héroes de la novela, la zarzuela, el ballet, la película o la obra de teatro. Este acto lúdico deviene homenaje a teatristas, músicos y escritores que vieron en Cecilia Valdés una alegoría del ser cubano.

El texto subraya el carácter de los personajes, a tono con las exigencias de la escena titiritera. Leonardo es un libertino, Isabel es pragmática, doña Rosa es una glotona, don Cándido es avaricioso, Nemesia es envidiosa, Cecilia es caprichosa.

Una corriente de sensualidad dicta la conducta de los personajes, y esa sensualidad provoca momentos de fino humor aunque se presenta el trágico desenlace final. Recuerdo la deliciosa escena del almuerzo, donde doña Rosa traga y engorda sin parar. O las escenas en el cafetal de Isabel llincheta: doña Rosa persigue las frutas y los animales, Leonardo persigue a Isabel para convencerla de consumir el matrimonio. Cándido persigue a la negra Dolores Santa Cruz en un juego plenamente erótico. O la escena en la Fuente de la India, donde estallan los deseos sexuales de los paseantes, para vergüenza de Cándido. Por no hablar de los encuentros, de alto voltaje, entre los

protagonistas. O de la confesión de Cándido a Rosa, donde se mezclan tragedia y comedia.

Puesta en escena

El teatro de títeres se rige por leyes altamente especializadas, darle vida a un objeto inanimado requiere de la destreza de los actores para emplear las técnicas de manipulación, confiere al diseñador una gran cuota de responsabilidad pues él crea la imagen del muñeco y supone un esfuerzo para el dramaturgo porque los diálogos deben portar una carga metafórica y las situaciones dramáticas demandan la síntesis. Los titiriteros cargan con una alta dosis de pasión e imaginación porque pueden dar rienda suelta a los sueños: el títere realiza acciones vedadas a los seres humanos.

Contar la historia de la pasión prohibida entre una mulata pobre y un blanco rico provocó el intercambio permanente entre el autor, el director, el diseñador y los actores. Se percibe durante la representación una sintonía entre el objeto a manipular y el movimiento de los actores. El diseñador interpretó las propuestas de un dramaturgo conocedor de los secretos titiriteros, de las posibilidades del movimiento del títere. Las acotaciones en el texto dramático son precisas por momentos, otras son más sugerentes y fueron pautas fértiles para la construcción escénica. Por eso *La Virgencita de Bronce* es una puesta en escena muy titiritera. Pienso en los besos corriendo tras los personajes, en Cándido fumando un oloroso tabaco, en la multiplicación en el espejo del rostro de la protagonista, en la escena de la muerte de Chepilla, en la aparición de los muebles en la sala de doña Rosa.

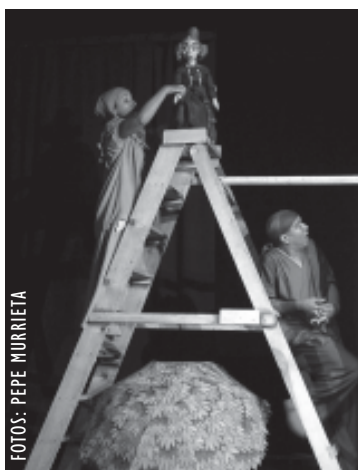
Zenén Calero propone títeres de guante, planos y de mesa para contar la historia. Juega con diferentes planos escénicos para recrear los lugares de la acción y trabaja con la madera en estado casi virgen. El uso del color es impresionante pues extrae toda su riqueza y expresividad para lograr una de las más hermosas puestas en escena de los últimos tiempos.

Los actores realizan un trabajo meritorio con las voces y en el terreno de la animación titiritera. Freddy Maragotto se lleva las palmas por su pericia en la manipulación de los títeres y por la elegancia de su desplazamiento escénico.

¿Qué ha significado para el teatro cubano el estreno de *La Virgencita de Bronce*? Teatro de las Estaciones nos ha dejado una obra de alto vuelo poético y escénico, texto e imagen teatral se han construido inteligentemente pensando en los espectadores y en los títeres como protagonistas del acto teatral. A esto puedo añadir la belleza del espectáculo, tan necesaria por estos tiempos.

El trabajo con ese mito que es Cecilia Valdés actualiza el tema del conflicto racial, insuficientemente abordado entre nosotros, llama la atención que el destape de los sentidos ocurre en el Cafetal La Luz, «magnífico lugar donde no suena el maldito látigo del mayoral». Es tierra de abundancia, donde –en tiempo titiritero– los animales y las frutas comentan los sucesos.

Hay en esta puesta en escena un juego entre la tradición y la contemporaneidad que enriquece sus presupuestos: los personajes toman café y fuman tabaco, degustan dulces caseros como la natilla, el boniatillo o el coco rallado, los bailes son el centro de reunión, las calles son las mismas de hoy, se rinde homenaje al Teatro Martí, fragmento luminoso de la historia teatral cubana. El tiempo se desplaza entre un suceso y otro. La historia se repite: la abuela, Charo, Cecilia, mujeres pobres y negras



FOTOS: PEPE MURRIETA

seducidas por un hombre blanco y rico. La protagonista vive su presente donde es amiga de Amalia Batista, «parece blanca» como la protagonista de Estorino y es tan osada en el sexo como su homóloga de *La Loma del Ángel*. Los personajes presienten su fin, pero sólo Chepilla, doña Rosa y don Cándido saben la verdad. La obra comienza en el vórtice de los amoríos entre Cecilia y Leonardo, amenazados por la presunta boda entre este último e Isabel Ilincheta.

No se puede, en el siglo XXI, contar la historia de estos trágicos amores como lo hizo Cirilo Villaverde

en el XIX. Estos son tiempos de altas velocidades tecnológicas y aunque se hayan elegido a los títeres –criaturas artesanales manipuladas por el hombre– como medio expresivo, la narración lleva la impronta de la posmodernidad. De ahí esa carga de humor, hecha a retazos, ese regodeo sensual.

El mundo de los Gamboa es muy diferente al de los Valdés, sólo el sexo ha logrado romper las barreras sociales, provocando la tragedia en cada transgresión. La relación entre padres e hijos se cubre de matices incestuosos, como la de doña Rosa con Leonardo, de grandes cuestionamientos como la de don Cándido y Leonardo, o de profundo dolor como la de Chepilla y Cecilia.

Hemos ganado un nuevo texto de teatro de títeres para adultos y se ha reafirmado mi convicción de que la mejor defensa para el teatro de títeres son los buenos espectáculos creados para ellos.

La proyección de Teatro de Las Estaciones abarca una perspectiva cultural donde convergen las artes plásticas, las publicaciones, los conciertos y los eventos de gran impacto. La Galería El Retablo es el estudio de Zenén Calero, en ese espacio también se exhiben exposiciones. Ocupado en recoger el patrimonio titiritero Rubén Darío ha comprometido a las editoriales de la ciudad. El Taller Internacional de Teatro de Títeres tiene entre sus organizadores a la agrupación.

La Habana es el telón de fondo de la historia y se escuchan los ruidos de la populosa urbe, los vendedores de pañuelos ofrecen su mercancía, las floristas perfuman el aire, el manisero entona su pregón. Cecilia sigue desandando Compostela, Chacón o Lamparilla. La campana de la iglesia de la Loma del Ángel aún despierta a los vecinos cada mañana de domingo.

Marilyn Garbey

■ En el camino, una parada al sentir el peso de la Isla

Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca,
pide que tu camino sea largo,
rico en experiencias, en conocimiento.

KAVAFIS

Como Celdrán, también creo en la desesperación de la crítica que «urde estrategias inestables» para hablar de la precariedad, fugacidad y sentido provisorio de nuestro teatro. Sí, de aquel que no se detiene ante la tamaña utopía de querer perpetuar en el tiempo, procurando miradas de aceptación y beneplácito.

Ya se ha hablado de la pretensión de «palpar la autenticidad», de «eliminar el vacío», de «ser algo esencial». No paramos de inventarnos (actores, directores, promotores, críticos) trampas para despabilar al lector-espectador, pues, sencilla y llanamente, sin él nuestra ocupación carece de sentidos. ¿Pero acaso somos capaces de advertir cuando el camino escogido no es viable? No, no siempre ocurre.

Creo en el «mejoramiento humano», incluso «en la vida futura», pero el teatro que no implique en su proceso de acopio, búsqueda y facturación, el accionar presente del hombre que junto a él transcurre, simplemente está perdido y, de hecho, condenado al olvido.

Sospecho que esta arenga preliminar me sirve de excusa para explicar el goce que me produjo asistir a la representación de *La parada del camino*, por el Estudio Teatral de Santa Clara.

Desesperado (por azares *off* teatro) me senté en la pequeña grada de la sala del Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO), plaza creada por la agrupación. Antes de comenzar la vespertina función, repasaba en mi memoria espectáculos anteriores vistos por mí: *Piel de violetas*, *A la deriva*, *La quinta rueda* y *El traidor* y



el héroe. De algunos tenía un recuerdo alegre. Otros me habían sometido a una tensión descortés, tal vez inexplicable. Con ese souvenir (no me miento, no tengo otra manera) me entregué a la nueva propuesta.

La parada del camino, espectáculo para cuatro actores y varios personajes, se me fue reconstruyendo referencial, intertextual, paródico, puntual, isleño, grato, disfrutable. Las razones estaban más allá de la probada excelencia interpretativa de la inteligente Roxana Pineda, del feliz desenvolvimiento del resto del elenco, de la operatividad y «explicatividad» de la fábula.

Ahora, se me permitía advertir una latente vocación por la perdurabilidad de la tierra desde la tierra misma. Tierra metáfora. Tierra Teatro. Tierra permanencia. Tierra génesis. Tierra desde donde se sale y a donde se retorna. Si una piedra en el camino ha enseñado que el destino es rodar y rodar, también se impone auscultar al camino para

saber llegar, de eso hay mucho en *La parada del camino*. No se trata de creernos invencibles y mucho menos vulnerables. Más bien de aprehender del sueño sus naufragios y certezas.

Propuesta articulada por la cita de hechos, dichos, actitudes, situaciones, comportamientos, circunstancias, etcétera, salidos, presupongo (como es habitual en el grupo), de la constante investigación del actor sobre su cuerpo-mente y el espacio. Convergen en la escritura escénica personajes tan diferentes como iguales. Luchan ellos al centro de un conflicto que los junta y, a la vez, los separa. La aridez y sequedad de la «tierra más hermosa que ojos humanos han visto», los detiene en su empresa invasora. El agotamiento, la lamentación, la sed, el polvo, tampoco los favorecen. Poco les sirve creerse Rey, Bruja, Cortesano, Pillo, Negrito, piratas poseedores de secretos sobre el tambor, la guitarra, la flauta, la barca o el canto. La máscara o, mejor, la mascarada, es sólo una alternativa transitoria, fugaz, provisional, en fin, desesperada.

¿Acaso Roxana y Joel Sáez, tras el montaje de *La parada del camino*, procuran mostrar el desespero de este teatro nuestro que, como fiel hijo de Dionisio y Villanueva, insiste en el travestimiento, el exceso, la seducción, el trance y la manía? Sí, el capricho, la rareza, la voluntad de «seguir sin concesiones el camino que desde nuestro trabajo y nuestro instinto nos hemos ido haciendo», según ha expresado el propio Sáez en una reciente entrega de *tablas*. Ya han pasado más de quince años, la tropa santacolareña, como trinchera aferrada



FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

a la labor grupal, experimental, investigativa, sostiene «la natural pedagogía del entrenamiento del actor, junto a ejercitaciones de cómo improvisar» y construir el espectáculo como líneas principales de trabajo.

Presumo que *La parada del camino* se me presenta como esclarecimiento de un largo sendero. Y, como buen sendero, o sea, teatral (lleno de eventualidades, adversidades, afectos y rechazos), logró convidar con eficacia escénica referentes más que llevados y traídos en nuestra escena. Personajes-arquetipos, situacionalidad clara, acciones oportunas, hacen progresar una historia que se desplaza entre el

centro y sus márgenes, entre lo particular y lo general, entre el hombre y su entorno.

Clave cubana, controversia, corrido mexicano, pasarela, alarde, engaño, canto, baile, máscara, navidad, fruslería, altar... serán denotadores en el camino que convoca el viaje de esta aniquilada tropa (la de la obra). Una barca sin timonel, un previsto y azaroso final, son pretextos para que, como Garfio o *La Dama de las Nieves*, nos erijamos en personajes. Utopías al margen, desesperación a la diestra, tenemos que creernos capaces de burlar las oquedades del camino, los lugares comunes, la falsa novedad.

Como buenos teatreros apostemos por la perdurabilidad de la tierra. Y como Odiseo, tengamos, con Kavafis, «siempre a Ítaca en la memoria./ Llegar allí es tu meta./ Mas no apresures el viaje./ Mejor que se extienda largos años;/ y en tu vejez arribes a la isla/ con cuanto hayas ganado en el camino». *La parada del camino* supo hablar de la Isla y su peso y, también, del peso de una isla que no dejará de regresar sobre las claves que distinguen su manía de hacer teatro: utopía, provisionalidad, rechazo, aceptación, desespero...

Noel Bonilla-Chongo

EN TABLILLA

Rodríguez Febles en México

El dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles representó a Cuba en la V Semana de la Dramaturgia Contemporánea en México, del 3 al 8 de abril de 2006. Rodríguez Febles fue invitado por los organizadores de la Semana, auspiciada por el Centro Cultural Helénico, a la lectura de su obra *El concierto*, por actores mexicanos bajo la dirección de Enmanuel Márquez; la misma se caracterizó por combinar las figuras animadas con los actores. Durante el evento, que contó con la presencia de dramaturgos de México, Estados Unidos, Alemania y Cuba, el joven autor participó también en la mesa redonda «Letras de Libre Comercio, intercambios y traducciones», junto a autores de la nación azteca y el director portugués Marcos Barbosa. Asimismo fungió como jurado del III Concurso de Dramaturgia Expres, convocado en el evento.

Pensar el movimiento

Por supuesto que el Clásico Mundial de Béisbol inundó las primeras jornadas del Taller de Crítica Danzaria, que con la eficacia de siempre organizó el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas, a instancias de la Sección de Crítica e Investigaciones de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Tanto fue así que hasta el azar contribuyó a que el programa tuviera que ser rediseñado y esa noche (¡la gran noche decisiva!) quedara libre. Bailarines, coreógrafos, maestros y especialistas mezclamos nuestros reclamos al movimiento danzario nacional con las emociones del acontecimiento beisbolero.

Y por esas concurrencias o asociaciones que impone el pensamiento humano se sucedieron las reflexiones que podrían agruparse en cuatro líneas fundamentales: cómo trascender la ya elogiada técnica de

nuestros bailarines en aras de la interpretación, qué se proponen conceptualmente en la actualidad los creadores, cuánto puede aportar el elemento analítico al hecho artístico y cómo mejorar y dotar de herramientas a los especialistas con el fin de proveer al movimiento de indagaciones más hondas, sugerentes y oportunas.

Hay que empezar por advertir que si una manifestación —y téngase en cuenta que es de las más representativas de nuestra identidad— ha carecido y a la vez se ha resistido a convivir con un cuerpo teórico que lo complete, ha sido la danza. Ni las publicaciones especializadas, donde con mayor extensión y profundidad se pudiera debatir sobre lo danzable, ni las periódicas, a pesar de la restricción de espacios, distinguen de manera útil las obras que pasan por nuestros escenarios. En las últimas se instala una visión mayormente apologética que ayuda poco, tan poco que ha lanzado a los creadores a moverse básicamente entre dos aguas: quienes desconocen la opinión especializada y quienes no aceptan otra visión que aquella almibarada a la que están habituados.

Agrupadas en temáticas cardinales por las que transita el movimiento danzario (festivales, encuentro y concursos, especificidades y demandas a la crítica, miradas necesarias a la coreografía y la interpretación) se realizaron las sesiones de intercambio con la participación de importantes creadores como Ramiro Guerra, Clara Luz Rodríguez, Iván Tenorio y Fernando Alonso, a quien los organizadores homenajearon: un colofón excelente para concluir el evento. Las perspectivas de jóvenes o ya consagrados coreógrafos —entre ellos Liliam Padrón (de la anfitriona Danza Espiral), Tania Vergara (de la

camagüeyana Compañía En Dedans), Miguel Iglesias (Danza Contemporánea de Cuba), Cristy Domínguez (Ballet de la Televisión Cubana) o de la capitalina Sandra Ramy— también enriquecieron el acercamiento a estas disyuntivas.

De una significación especial por su utilidad resultó la sesión de desmontaje de los espectáculos presentados, un acercamiento a las motivaciones de los artistas que mucho contribuyó al diálogo entre la concepción inicial, el resultado escénico y la percepción de los especialistas.

El mérito mayor de este encuentro estuvo en colocar un anclaje en el hielo de la dispersión y en conseguir avanzar hacia el camino que anunció su programa: «Acudimos a esta cita empeñados en multiplicar las inquietudes, en despejar dudas, en crear nuevas expectativas para la labor desarrollada por cada uno, y venimos también con el ánimo de saldar parte de las deudas que, por caprichos o desencuentros, desdibujan los contornos de los oficios a los cuales dedicamos la mayor parte de los esfuerzos cotidianos». (Tania Cordero)

Primavera Teatral 2006

Del 20 al 27 de mayo de 2006 se celebró en la ciudad de Bayamo, la sexta edición del evento Primavera Teatral, que auspicia el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de la provincia Granma. Por primera vez el evento tomó carácter internacional. La cita estuvo integrada por dos grupos de México, Teatro Carpa Carlos Ancira y AcercARTE Teatro, ambos del estado de Puebla, y como invitado especial nos acompañó Bruno Monroy, actor y representante de la Cultura del Gobierno del Estado de Veracruz. Desde Europa, una vez más, el excelentísimo grupo danés Teatro Batida.

Representando la parte más oriental de la Isla llegaron el Teatro Guiñol de Holguín, Teatro Tuyo, de Las Tunas, y de Bayamo, la ciudad sede, el proyecto sociocultural comunitario La Guerrilla de Teatros, el emblemático Teatro Callejero Andante y el grupo anfitrión Guiñol Pequeño Príncipe. De la capital acudió El Trujamán.

La sala de teatro José Joaquín Palma compartió las jornadas escénicas con otros espacios alternativos como la Plaza de la Revolución, el Parque de las Madres, la Escuela Especial de Trastornos de Conducta Félix Varela, la Casa del Estudiante, la Escuela Provincial de Arte, el Piano-Bar y la Casa del Joven Creador, estos dos últimos ubicados en el bellissimo boulevard que distingue la ciudad bayamesa. Además recibieron una atención diferenciada los municipios Bartolomé Masó, Río Cauto y Guisa.

La muestra teatral comenzó con los grupos del patio. El estreno de la obra *El principito*, en versión del venezolano Eurípides Sánchez y puesta en escena de Belkis López con el grupo Guiñol Pequeño Príncipe, inauguró y clausuró las jornadas del evento. Como estrella fugaz continuó el espectáculo *Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, versión de Esther Suárez sobre el original de Alejandro Casona y con la dirección de Miguel Santiesteban.

Este espectáculo fue ovacionado, una vez más, por sus excelencias en el despliegue de recursos del teatro de calle. Teatro Tuyo, con el título *Parque de sueños*, puesta en escena del talentoso Ernesto Parra, joven director, nos regaló un divertimento a partir del recurso del *clown* hecho con buen gusto y precisión teatral. Andante y su *Corral de fantasía*, en una versión no tan callejera de Juan González Fiffe, recrea la particular historia del caballito enano de Dora Alonso en torno a otros caballos posibles en el mundo de la literatura. La excelente animación, la funcional escenografía y la acertada música son elementos dignos de mencionar en este trabajo.

El Trujamán presentó de su repertorio unipersonal dos piezas de la dramaturgia argentina. La primera de la tradición popular del títere de cachiporra, *Las calderas de Pedro Botero*, del poeta José Pedroni, con puesta en escena del maese Armando Morales. Para el espectador adulto Sahímell Cordero nos mostró su nuevo estreno: *Autocensura*, del marionetista Kike Sánchez Vera. La incomunicación del individuo frente al mundo exterior, el desarraigo y la soledad del hombre contemporáneo son aspectos que lo aproximan a *La metamorfosis*, de Kafka. La obra pictórica de Roberto Fabelo con *Mundo K*, *Hombre K* e *Isla K*, son fuentes de inspiración para la imagen plástica de los personajes y la escenografía.

La muestra internacional inició su propuesta con *El principito*, pero esta vez en acertada adaptación y dirección de Susana (Susy) López, inspirada en la narración de Saint-Exupéry. El lirismo y la síntesis en la dramaturgia, la interesante animación de múltiples técnicas de títeres, la concordancia en el diseño y la interesante interpretación de sus actores conmueven al auditorio y logran una propuesta de excelencias.

El teatro Carpa Carlos Ancira mostró dos obras actuadas y dirigidas por su director general Pablo Moreno. La primera, el unipersonal *Las aventuras de Popochis*, un divertimento para toda la familia a partir del hábito por la lectura como hilo conductor. La capacidad histriónica del duende Popochis y la mesurada interacción con el público infantil dentro y fuera del escenario hacen de esta pieza una agradable e instructiva puesta en escena. Como plato fuerte el espectáculo *La casa de los deseos*, escrita por Alejandra Sofía y concebida, desde su estreno en 1990, para un público de discapacitados visuales. Debido a su gran éxito, hoy en día la obra se extiende a un público dispuesto a venderse los ojos mientras dura la representación. Esta realidad, además de rescatar a un público como el invidente, natural o no, lo integra a un hecho teatral desde otro enfoque: censurar el sentido de la visión hace a los espectadores transitar por una experiencia sensorial e intelectual distinta. Factor que sensibiliza el estímulo del resto de nuestros sentidos hacia una realidad, otra, donde se combinan diversidad de efectos especiales, recursos y sonoridades radiales.

Por su parte el danés Soren Ovesen y su Teatro Batida eligió el Parque de las Madres como espacio para representar su último estreno, *El milagro*, concebido expresamente para compartir una experiencia de teatro de calle en nuestra Isla. Sus miembros, todos músicos no profesionales incluyendo a una niña, nos recrean una historia a partir de la técnica del mimo, teatro de objetos y teatro con muñecos, acompañados por efectos, onomatopéyicos y musicales.

La presencia del público bayamés en las funciones a teatro lleno definió el éxito de esta convocatoria, apoyada por la esmerada labor de sus especialistas. (Sahímell Cordero)



Autocensura, El Trujamán

desde San Ignacio 166

El aniversario de la apertura de nuestro Ciclo de Lecturas de Teatro Cubano fue celebrado en la habitual sede del Teatro Nacional de Guiñol, el 24 de abril, al dar a conocer *Retratos*, de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes, por un elenco de la Compañía Rita Montaner bajo la guía de Fernando Quiñones; los actores fueron Yaité Ruiz, Yanelis Gómez, Yanetsy Navarro, Carlos García y Hedy Villegas.

Con la presencia de su autor, el 20 de abril a las 5 de la tarde en el Patio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, fue presentado por Freddy Artilles *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, de Paolo Beneventi (Italia, 1953), volumen 2 de la colección Biblioteca de Clásicos de Ediciones Alarcos. Y en homenaje al Día Internacional de la Danza se puso en circulación, el 22, antes de una función de Danza Contemporánea de Cuba en el Teatro Nacional, la entrega 4/05 de *tablas*.

Con una función de *Charenton*, el más reciente espectáculo de Buendía capitaneado por Flora Lauten, dio inicio en la noche del 26 de abril el Coloquio «1985-2005: veinte años de Teatro Buendía», con el que la Casa Editorial Tablas-Alarcos festejó las primeras dos décadas de fecunda existencia de este grupo esencial. En la mañana del 27 sesionó la lectura de ponencias a propósito de la trayectoria de Buendía, moderada por el profesor Habey Hechavarría, en el teatro del Edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), donde se dieron a conocer varias crónicas y artículos que pueden encontrarse en *tablas* 1/06. Y en la tarde Osvaldo Cano condujo el panel «Veinte años Buendía: teatro y mundo», que recogió los testimonios de las maestras Flora Lauten y Raquel Carrió, junto a los de otros actores del grupo. Terminado el panel, Julia Varley ofreció la demostración de trabajo *La alfombra voladora*, como ofrenda del Odin Teatret al colectivo cumpleañosero.

En la mañana del 28 de abril, como parte de los Eclipses B que nuestra Casa Editorial está organizando en 2006 para conmemorar el centenario de Beckett y los cincuenta años de la muerte de Brecht, Eugenio Barba dictó, también en el MNBA, una conferencia magistral que contó con amplísima participación de estudiantes y especialistas. En la tarde de ese día sesionó en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas el panel «Treinta años del encuentro del Odin Teatret con la América Latina», donde participaron, junto a Eugenio Barba y Julia Varley, Roxana Pineda, Vivian Martínez Tabares, Raquel Carrió y Omar Valiño.

FOTOS: PEPE MURRIETA



Coloquio «1985-2005: veinte años de Teatro Buendía»



Entrega de la Ofrenda del Odin Teatret a Teatro Buendía

El 22 de mayo se dio a conocer, en la décima edición del Ciclo de Lecturas, la obra *Cerca*, de Roberto D. M. Yeras, por un equipo de intérpretes (Rebeca Rodríguez, María Elena Vázquez y Linette Portuondo) de Teatro del Estro de Montecallado, conducido por José Miguel Díaz (Jochy).

Entre el 15 y el 18 de junio se desarrolló en la sede del Teatro Escambray, La Macagua, el Séptimo Encuentro Teatro y Nación, que bajo el rubro «Treinta años del ISA: un espacio académico entre la teoría y la práctica teatral» agrupó varias jornadas de discusión a partir de temas como la enseñanza de la Dramaturgia y la Teatrolología, entre otros, sesiones que serán ampliamente cubiertas por nuestra publicación en futuras entregas. Allí se puso en circulación *tablas* 1/06.

Y ya entrado el verano, el 4 de julio, se efectuó en la sede de la revista la defensa del trabajo de diploma «Una lectura de iniciación del discurso de la crítica teatral en la reseña de espectáculo dramático en *tablas*», de nuestra redactora Yohayna Hernández, con el cual la misma obtuvo su título de Licenciada en Teatrolología por el Instituto Superior de Arte y resultando una de las mejores graduadas de su promoción. Dicha tesis fue tutorada por Osvaldo Cano y fungió como oponente Amado del Pino, en tanto el tribunal de calificación estuvo integrado por Eberto García Abreu, Omar Valiño y Mercedes Ruiz. También la actriz Milva Benítez defendió ese día en San Ignacio 166 su trabajo de diploma en la especialidad de Teatrolología, titulado «Aproximaciones a la formación del actor en Cuba. Puntos de inflexión entre 1940 y 1994», tutorada por Omar Valiño; la oponentía corrió a cargo de Roberto Gacio.

Finalizando el arduo primer semestre, y ya inmersos en julio, el editor Abel González Melo partió a Dinamarca e Italia, junto a otro grupo de profesores del Instituto Superior de Arte, todos habituales colaboradores de *Tablas-Alarcos*, invitados por el Odin Teatret al proceso final de ensayos de *Ur Hamlet*, su inminente estreno.

Nuestro director, Omar Valiño, presentó *tablas* 1/06 y otras publicaciones de la Casa Editorial en la Isla de la Juventud, al finalizar una charla suya sobre el teatro cubano actual, aprovechando la invitación que le hicieran al evento Mangle Rojo, realizado en el municipio especial entre los días 5 y 10 de ese mes.

El mismo puso en circulación el mencionado número en La Habana en encuentro efectuado en el Patio y el portal del CNAE el 20 de julio, mientras unos días antes, el 17, se despidió el primer Ciclo Lecturas de Teatro Cubano con su undécima estación, la obra *Makarov*, de Edgar Estaco, dirigida por Pedro Ángel Vera con su Teatro del Círculo.

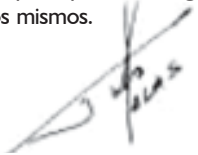


Lectura de *Retratos*

Recuerdo de Meneses

Justo Salas Alfonso

NO SÉ SI LA VEJEZ ES ESA ETAPA EN QUE notamos que el cuerpo no nos da para esfuerzos que podíamos hacer en otros tiempos y ya no podemos, o si es esa certidumbre que nos llega, de que podemos irnos en cualquier momento, porque se nos están yendo los amigos, los contemporáneos, la familia y la gente que nos rodea y que, de buenas a primeras, dejamos de ver. En cualquier caso quiero remitirme al pensamiento de Martí de que «La muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida». Hoy me remito también a 1972, cuando siendo un adolescente, conocí a un hombre de palabras raras y físico impresionante, que junto a un joven escuálido y alocado, pero de ojos sinceros, llegaron a la secundaria Otto Parellada a formar un grupo de aficionados. No podía imaginarme en aquel momento que sería actor y que estudiaría una carrera que con el tiempo se convertiría más que en una necesidad, en un vicio de no querer bajar del escenario, pero menos aún imaginaría que con el tiempo ese hombre de palabras raras sería un maestro para mí, como lo ha sido para tantos, y que aprendería a admirarlo y quererlo como se quiere a la familia. Rogelio Meneses ha sido, y seguirá siendo desde la distancia, un hombre pleno que no dudó en entregar sus muchos conocimientos a todos los que tuvimos la suerte de estar cerca de él y conocerlo. Que no estará más, sólo pueden pensarlo los que no lo conocieron, porque los que vivimos épocas de glorioso teatro: de Cabildo de Santiago, de Conjunto Dramático de Oriente, de Cabildo Teatral Santiago o de Palenque, los que tuvimos la posibilidad de aprender de sus aparentes incongruencias, los que nos divertimos con su «Por ahí, ata Siboney», sabemos que está con nosotros, aunque suene a lugar común la frase. Es difícil dejar de ver a las personas, pero cuando nos vamos de viaje a cualquier sitio, no ver a alguien no significa que no esté, no escuchar su palabra no es sinónimo de ausencia, sino de distancia temporal entre humanos. Desde este lado del mundo llevo mucho tiempo sin ver a muchos y no por eso han dejado de estar ahí y de seguir creando. Meneses anda y desanda las calles de su Santiago adoptivo o de su Camagüey natal sin que podamos impedirlo, porque creó lo suficiente como para no marcharse. Él cumplió bien la obra de su vida y los que seguimos intentándolo sólo debemos pensar en que se puede conseguir si somos consecuentes con nosotros mismos.



En primera persona



Joel, un cadáver enhiesto

Argelio Santiesteban



ALGUNOS DE LOS QUE LE ERAN CERCANOS, intercambiando un guiño de complicidad –a sus espaldas, claro está– lo llamaban «El Corone».

Pero ha de decirse, rindiendo tributo estricto a la verdad, que sus modales más bien evocaban a los de un sargento instructor de infantería. Huraño hasta la aspereza, más hosco que un anacoreta de la Tebaida, no en vano Abel Prieto Jiménez acaba de estatuir como «brutal» la claridad meridiana que de continuo exhibía.

Ciertos cofrades enteradísimos susurraban que, cuando Dios amanecía, él apuraba una taza de vinagre, mientras con dos ladrillos se machacaba los epiplones, antes de salir a callejear por los parajes santiagueros. (Allá, en Chago, a mí me quisieron condecorar pues, entre aguardentazo y aguardentazo, en la última Feria del Libro –afirman– conseguí hacerlo reír.

Sin embargo –mire usted lo que son las cosas– Joel James Figarola fue querido por todo aquel con quien intercambié valencias. Y si dije «querido», recomponga el lector, pues corto hube de quedarme. Porque Joel fue cariñosamente venerado, hasta la incondicionalidad, aun por los más cerriles enemigos de la guataquería, esa plaga por él tan vituperada, esa perversión que Eladio Secades retrató como «el comején en el asta de la bandera».

Joel se ha ido, y nos deja «una falta sin fondo».

Cómo no extrañarlo. Al adolescente pichón de conspirador antibatistiano. Al que escudriñaba nuestras esencias con tesón de hormiga obstinada. Al hombre vertical que soñaba con una patria que no esperase por las dádivas de los Reyes Magos, y donde «el ascenso social se ajuste a los méritos y no a la docilidad, o al oportunismo o al halago».

Y henos aquí, desolados, mientras recordamos unos versos escritos mucho antes de que Joel viniese al reino de este mundo, pero que hoy parecen por él inspirados:

Tu cadáver enhiesto nos advierte
que hay vida muerta, pero no vencida,
pues sólo en tu valor, sólo en tu vida,
algo miró, detrás de sí, La Muerte.



En primera persona



C e n t e n a r i o