

XX+5
AÑOS
revista tablas

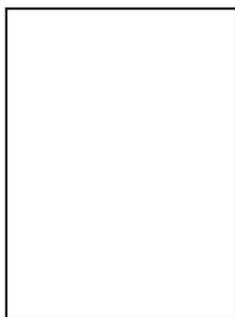
tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/07

tercera época
Vol. LXXXVI
abril-junio





En portada:

Reverso de portada:

Don Juan Tenorio, Teatro A Dos Manos

Foto: Pedro Luis Díaz Dávila

Contraportada:

Premios Nacionales de Teatro 2007

Foto: Pepe Murrieta

Reverso de contraportada:

Promoción de libros

de la Casa Editorial Tablas-Alarcos

Sumario

La selva oscura

- 3 María Elena Molinet y Eduardo Arrocha: Premios Nacionales de Teatro 2007

Jesús Ruiz

- 5 Elogio

Freddy Artiles

- 6 Las orquídeas de René

Rocío Rodríguez Fernández

Del diseño escénico

- 14 El síndrome del rescate
Debate sobre diseño escénico

- 20 Retornar al camino. Charla con Jesús Ruiz

Omara Ruiz

- 24 Documentación del diseño escénico cubano

Omara Ruiz

- 26 Bordando con la imagen

Diana Fernández

Libreto 77

Que me castigue Dios o La puerta está abierta

David Camps

Franqueando puertas

Oswaldo Cano

Entretelones:

Imágenes de Jesús Ruiz

Reportes

- 37 De cómo Santiago García puso los pies en la Isla
Yohayna Hernández

- 57 Reporte callejero

Roberto Salas

- 61 Aquí, todo sobre Gigantería ambulante

Barbarella González Acevedo

Oficio de la crítica

- 66 Sueño en una tarde de verano **Freddy Artiles** Oh, bendita madrugada **Mercedes Ruiz Ruiz** En falso **Esther Suárez Durán** Hermosos soles teatrales **Roberto Gacio Suárez** El desgranado **Jorge Gorostiza Zatarain** Una noche para Teatro D' Dos **Maikel Chávez** Lilian Susel y retratos: una nueva imagen en la galería teatral **Esther Suárez Durán** La puta del cántaro roto, así se llama **Marta María Borrás** ¿Quién marca la diferencia?

Amarilis Pérez Vera

- 86 **En tablilla**

- 92 **Desde San Ignacio 166**

- 94 Premio *tablas* 2006 y convocatorias 2007-08

En primera persona

- 95 Del diseño
Alain Ortiz

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 Artilés

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 Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
www.tablasalarcos.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: Imprenta CUJAE, ENPSES, Cuba

EDITORIAL

Imagen

tablas ha venido incentivando en los últimos años la presencia en sus páginas del reino del diseño teatral y danzario. Nuestro encarte central, «Entretelones», se ha llenado de las imágenes salidas del talento de Eduardo Arrocha, Zenén Calero, Carlos Repilado o la recordada Saskia Cruz, sin descontar, por supuesto, que en cada imagen de un actor o bailarín sobre la escena —puesta sobre el papel en fotos— está el diseño como componente de la misma.

También entrevistas, textos de distinta naturaleza y hasta una extensa galería de bocetos de la clásica puesta por Meyerhold de *El inspector de Gógol*, entre otras acciones, han propiciado, aunque sin arribar al coto necesario, el acercamiento a problemas teóricos y prácticos del diseño escénico cubano.

Continuamos hoy esa perspectiva desde la feliz confluencia de los trazos sobre el asunto que propiciara el pasado Festival Nacional de Teatro de Camagüey y la presencia de dos relevantes diseñadores, María Elena Molinet y Eduardo Arrocha en los Premios Nacionales de Teatro, que hicieron debutar esa especialidad en los marcos del galardón, junto a un director como René Fernández Santana (el primero que lo alcanza viniendo del teatro para niños y de títeres) que tanto ha hecho desde su labor escénica por poner en primerísimo lugar la imagen. A estas personalidades, como se conoce, el jurado presidido por la gran actriz Hilda Oates e integrado por el diseñador escénico Otto Chaviano, el director Raúl Martín, la músico Pura Ortiz, el actor Ramón Ramos, el actor y director Ángel Guilarte y el crítico Omar Valiño, sumó a René de la Cruz, importante y popular actor cubano del teatro, el cine y la televisión, quien falleció unos meses después en La Habana, el 26 de junio, cuando cerraban las labores editoriales de esta entrega. A los cuatro, merecedores en igualdad de condiciones del alto galardón, los acompañamos con los elogios que se pronunciaron en su investidura.

Abrimos espacio otra vez a los avatares actuales del teatro callejero a propósito de la IV Jornada Nacional celebrada en Matanzas.

Y como colofón, en este número en torno al diseño hemos cedido un espacio a Rubén Vigón a noventa años de su natalicio. Propulsor de iniciativas que forman parte de la realidad de la producción escénica nacional, el maestro, el fundador es recordado por discípulos y colegas.

Sirve el homenaje particular y colectivo para rendir pleitesía a ese reino de la imagen escénica y a sus creadores; sin ella, sin ellos, tampoco estaría completo el acto sobre las tablas.



María Elena Molinet y Eduardo Arrocha: Premios Nacionales de Teatro 2007

Jesús Ruiz

LA NATURALEZA DE ESTOS PREMIOS que hoy se otorgan a dos de nuestros más queridos compañeros nos obliga a una breve reflexión. Permítanme comenzar con una aseveración aparentemente innecesaria: las artes escénicas son las más complejas de las artes. Complejidad que se origina fundamentalmente en que el acto teatral es, y siempre fue, el resultado de una suma de conocimientos y capacidades diferentes.

Cuando sobre la escena se alcanza la categoría de arte, no es sino por la feliz conjunción de diferentes lenguajes: los de la literatura dramática, la actuación, la danza, la imagen y el sonido, que tuvieron un origen casi simultáneo pero con una maduración y desarrollo desiguales a través del tiempo. A este encuentro hay que sumar, por supuesto, el de múltiples sensibilidades, percepciones de la vida y del arte mismo, incluso hasta personalidades muy disímiles. Todo lo anterior recortado sobre el telón de fondo de la economía teatral, que los artistas casi siempre desean ver entre las brumas pese a su importancia decisiva.



FOTOS: JORGE LUIS BANOS

No hay espectáculo sin imagen, es cierto; pero la elaboración de esta última como portadora de significados, u ados deliberadamente como elementos de valor singular para la construcción de la tesis escénica, es bastante reciente y se debe en gran parte al desarrollo de la tecnología, hoy impetuoso, que deja una huella profunda en la evolución del quehacer humano.

Por tanto, no nos debe resultar extraño que una disciplina como el diseño escénico ande aún buscando que se le reconozca como un igual ante la soberbia, o el letargo, de los lenguajes ya añejados por el tiempo, sacralizados tanto desde la perspectiva del público como la de los propios teatristas.

¿Y será realmente tan importante la visualidad en las artes escénicas y, por extensión natural, en el cine y la televisión, donde existe, dicho sea de paso, una particular reticencia a conferirle el rango que merece por derecho propio?

Si se piensa solamente en la obra de María Elena Molinet y de Eduardo Arrocha tendremos una pronta y contundente respuesta. Lucía, personaje que ha devenido símbolo de la mujer cubana, con su som-

brero discreto y elegante, pícaro y provocador, claro como el día, síntesis de todo el personaje, fue soñada por María Elena antes de que deviniera en parte insustituible de nuestra identidad. María Antonia, personaje anclado para siempre en nuestra cultura, vive en nuestra memoria con aquella primera imagen creada para ella por la propia María Elena.

Súlkari y Okantomí, obras cuyo valor crece con el tiempo, aun en contra de la finitud de las artes escénicas, encontraron su plenitud como resultado de la complementación del talento de sus coreógrafos eminentes con el de Eduardo Arrocha. Pero estos no son más que títulos escogidos entre muchos igualmente valiosos, pues en la extensísima obra de Eduardo —más de trescientas obras diseñadas—, la danza ocupa un lugar primordial, hasta el punto que podemos afirmar que durante decenas de años la imagen de la danza contemporánea cubana es el producto de la imaginación de este diseñador sin igual en nuestra historia teatral.

Son varios los rasgos que definen su obra: su poderosa creatividad, apoyada en una singular maestría, su versatilidad y sobre todo un estilo personal pródigo, voluptuoso y sensual propio del barroco, entendido por Carpentier como «un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes». Es precisamente por medio de ese estilo que Eduardo encuentra una sintonía natural y profunda con rasgos de las esencias en que descansa nuestra propia manera de disfrutar la visualidad, sin caer en las celadas de la banalidad, el pintoresquismo o la decoración superflua.

Por su parte, la obra de María Elena tiene como ejes la búsqueda de la síntesis, el impulso y la necesidad de expresarse por medio de una paleta dominada por la razón, más que por el placer de la forma y el color. Esta obra, de indiscutible valor, no es sino una parte de su contribución a las artes escénicas cubanas, porque si bien Rubén Vigón fue el ejemplo poderoso al que muchos reconocemos como el punto de partida de nuestro diseño actual, María Elena personifica la batalla perenne e imparable en pro de toda causa y todo empeño que eleve cada día la calidad de nuestro diseño escénico, razón y pasión que la hacen una artista de vocación fundacional con un énfasis especial en el pensamiento teórico y la labor pedagógica.

A María Elena le deben las artes escénicas cubanas el que el diseñador de escenografía, de vestuario o de iluminación sea considerado un artista y no un técnico, propósito que alcanzó tras una lucha que no estuvo marcada por mezquinos intereses gremiales, sino que fue el resultado de la comprensión profunda de la naturaleza de su profesión. Esto constituye un logro para todos.

Es necesario añadir que la enorme generosidad de Eduardo, su honestidad, su rectitud, unidos a la belleza, la dulzura y los collares legendarios de María Elena son parte de nuestra riqueza, concesiones inestimables a nuestras vidas, rasgos distintivos y aglutinantes de nuestro teatro.

Por lo que ellos son, la entrega de estos Premios Nacionales de Teatro constituye un acto de reconocimiento merecido que tiene, además, la singular importancia de marcar un hito en la madurez de nuestro movimiento teatral al aquilatar no sólo la obra de estos compañeros, sino también la importancia que esta disciplina, la del diseño, posee para la creación escénica.



ELOGIO

Freddy Artiles

RESULTARÍA IMPOSIBLE Y LA VEZ FATIGOSO, en el espacio de unas pocas palabras, hacer un recuento detallado y cronológico de las ricas trayectorias de los dos artistas de igual nombre –y renombre– que reciben hoy el Premio Nacional de Teatro en esta sala Hubert de Blanck, lugar que tiene para mí una significación especial, porque fue aquí donde, a la edad de diez años, presencié por primera vez una representación teatral, protagonizada además por una artista tan inmensa como Rita Montaner, y quedé fascinado por el esplendente mundo de la escena; como René Fernández Santana, cuando siendo un adolescente, vio sus primeros títeres, y el joven René de la Cruz su primera obra de teatro. Por tanto, me limitaré a entresacar de la memoria algunos recuerdos e imágenes relacionados con estos dos amigos y colegas, con quienes he recorrido, a lo largo de años, el azaroso camino del teatro.

A René de la Cruz lo conocí por el cine, en aquellas primeras películas cubanas de los años sesenta; y recuerdo que, acostumbrado a una cinematografía foránea plagada de actores altos, corpulentos y de rostros casi esculpidos, me llamó la atención aquel actor de mediana estatura, con aspecto de hombre común, que hablaba y se movía con una naturalidad que hacía olvidar que actuaba.

Luego seguí viéndolo en los escenarios de La Habana, interpretando los más diversos papeles del teatro cubano y universal en el Conjunto Dramático Nacional; después en el Teatro del Tercer Mundo, el cual dirigía, hasta que al fin comencé a conocerlo de forma cotidiana cuando juntos, en 1973, fuimos fundadores del Teatro Político Bertolt Brecht, importante compañía teatral en la que René brilló como actor y también como director artístico al asumir, entre otras, la puesta en escena de la pieza *Cañaveral* de Paco Alfonso.

A René Fernández lo conocí un poco después, a principios de los años ochenta, en su natal y amada Matanzas, cuando me di a la tarea de entrevistar a las personalidades más destacadas del teatro para niños y de títeres en Cuba para mi trabajo de diploma en el Instituto Superior de Arte. Aunque nunca lo había visto personalmente, lo conocía bien por todo lo escrito y publicado por él y sobre él, y sabía de su trabajo como actor, dramaturgo, director, diseñador y coreógrafo. A partir de entonces, gracias a su talento desbordante, a su infatigable quehacer y a nuestro común amor al teatro y a los niños, René se convirtió para mí en una persona cercana y admirada al mismo tiempo.

Mientras, el otro René (de la Cruz) crecía cada vez más como intérprete de múltiples personajes, no solo en el teatro y en el cine, sino también en un medio de tan largo alcance como la televisión, el cual permitió al gran público apreciar con frecuencia el desempeño de un actor que tiene lo que ahora se ha dado en llamar «carisma» y que podría resumirse como «ángel», esto es: la capacidad de captar la atención del espectador desde que aparece, cualquiera que sea el papel que represente; «ángel» que ha permitido a este talentoso creador, sin tener una formación académica, llegar a ser uno

de los más sólidos actores del panorama de las artes escénicas cubanas; el mismo «ángel» que, como persona, lo ha convertido en uno de los artistas más queridos y apreciados por todos en el teatro, porque trabajar con René de la Cruz es estar siempre de buen ánimo, abocados al chiste oportuno e ingenioso, al buen humor, al simpático «cubaneo» que abraza sin herir; porque él es de esas personas que esparcen luz.

Por su parte, el René matancero, al frente de su mítico Teatro Papalote, en la difícil década de los noventa, cuando ya tenía escritas y publicadas en Cuba y en el extranjero cerca de cuarenta obras para niños y jóvenes y había dirigido similar número de espectáculos; cuando ya había dado a conocer diversos artículos, folletos y libros sobre la teoría y la técnica de la animación de muñecos, iniciaba en 1994 un nuevo sueño, al inaugurar, con el decidido apoyo de las autoridades culturales de Matanzas, el Taller Internacional de Teatro de Títeres, que llegado hoy a su séptima edición, se ha convertido en una de las más importantes confrontaciones titiriteras de nuestro país y del continente.

Ya por entonces, el René espirituario –devenido habanero–, gracias a su talento y al alcance de la televisión, se había convertido en un símbolo... aunque al precio de casi perder su nombre. La interpretación realizada por René de la Cruz del protagonista del serial *Julito el pescador*, ha quedado grabada para siempre en la memoria del pueblo cubano, no solo por la maestría y el encanto del actor, sino también porque entre el personaje y su intérprete existen fuertes rasgos comunes: el de ser ambos sencillos hombres del pueblo y amar profundamente a su patria. Es por eso que cada vez que René de la Cruz sale a la calle de cualquier ciudad cubana escucha a cada paso la frase «¡Hey, Julito!», de labios de los hombres, mujeres, niños, jóvenes y ancianos que admiran en él al gran artista, al tiempo que lo reconocen como un igual.

En verdad no es nada fácil, en un hervidero de talentos como es Cuba, alcanzar el Premio Nacional de Teatro, porque se trata de un reconocimiento que da el pueblo, a través de las instituciones oficiales, al talento, la dedicación, el estudio y el esfuerzo de toda una vida. Sin duda, algo para sentirse orgulloso, complacido y satisfecho.

Sin embargo, yo sé bien, por conocerlos a los dos, que para René Fernández no hay premio mayor que la alegría de los cientos de niños que tanto en su Teatro Papalote como en otros escenarios del mundo, han disfrutado de sus espectáculos, y el agradecimiento de los jóvenes alumnos a los que regala su experiencia en la Escuela de Instructores de Teatro de Matanzas; y sé también que para René de la Cruz no hay música mejor que esos «¡Hey, Julito!» con que el pueblo lo saluda donde quiera que vaya.

Felicidades, pues, para los dos René por el muy merecido premio que reciben en el día de hoy, y felicidades a nosotros también, por haberlos tenido y seguirlos teniendo cerca, vitales y dispuestos a seguir trabajando, como dos cubanos más, en el fértil e inagotable campo del teatro nacional.

Las orquídeas de René

No admito, ni por un momento, que se conceptúe el teatro para niños como un arte menor. (...) El teatro para niños es sencillo, pero nunca superficial. (...) Es rico de recursos, de imaginación inagotable, de extrema poesía. (...) Trabajar para niños es trabajar para un público exigente hasta lo indecible, ellos son el más severo de los auditorios, el más sincero y espontáneo de los críticos, aunque es también leal, firme, apasionado.

EN LA CIUDAD DE MATANZAS EXISTE UN palacio repleto de títeres, la sala teatro Papalote. René Fernández, su director, convive con figuras dormidas. Resulta imposible olvidar la historia de una cucarachita llamada Martina, Platero, los Ibeysis, la Caperucita... La niña que habita en mi fantasía cierra los ojos porque la mujer quiere mirar los títeres desde abajo, descubrir la vida de René y sus aportes al movimiento titiritero cubano.

El artista deambula por las calles matanceras. La condición esbelta y la mirada tierna, seducen los cuerpos ávidos de fantasía. Sin embargo, su masa corporal se convierte en silueta y desde el vacío emana el peculiar movimiento de sus manos, los dedos se abren y cierran, suben y bajan. Dice Rubén Darío, discípulo perspicaz, que sus dedos son orquídeas animadas tras cada palabra. Hoy, tengo una justificación para hacerlas crecer. Anhele revivir entrega, constancia y amor insaciable hacia el teatro. Me tiemblan las piernas, la voz parpadea y sin pensarlo empiezo a preguntar. Escuchen el olor de sus flores...

Flaco, alto, risueño, titiritero. ¿Cómo describiría René a su teatro?

El teatro que hago tiene de todo lo que soy, es parte de la identidad nuestra. Ha recibido de la cultura, de la gente, de cómo somos. Cuando me siento a escribir o a dirigir, en este u otro lugar del mundo, no me puedo alejar de mi identidad. Me he alimentado, sobre todo, de mi generación, de la fuerza cultural de este país, de su herencia. También de la exuberante naturaleza cubana, de sus hombres, de mi infancia.

Después del triunfo de la Revolución, pude dedicarme por completo al teatro. El resultado es la vida en Cuba, en nuestro país. Un artista hace su obra a la par de su vida, de ella recibe alimento espiritual y sensorial.

El arte debe incidir en la vida de un creador, sobre todo el arte que le antecede, la herencia de otros artistas. Siempre recibimos del pasado, de la semilla. Cuando uno nace lleva adentro la identidad de sus padres, el nacimiento de una obra está relacionado con esto. Debemos cuestionarnos, auto criticarnos, valorar el comienzo, la arrancada. El ABC de cualquier manifestación es fundamental porque a partir de esa base comenzará el proceso de enriquecimiento. Un árbol bien alimentado crece frondoso, fuerte.

Los hermanos Camejo fueron la semilla del títere cubano. También la personalidad, los deseos y el impulso son condiciones necesarias para este florecimiento. En

mi caso, también intervino el misterio de Matanzas, sus artistas. Conocí a Milanés antes de conocer a los Camejo y él me llenó de preguntas. Luego, en la biblioteca de la ciudad, vi por primera vez títeres argentinos y mexicanos en ilustraciones.

Me gustaba recortar, ver cómo mis hermanas vestían y desvestían a sus cuquitas. Las carrozas y las grandes escenografías del carnaval me fascinaban. Recuerdo imágenes de mis visitas al teatro Sauto, entre ellas, hay una que no se me podrá borrar jamás, ahora cuando la veo, pienso en el teatro de figuras.

Las orquídeas de René

Yo tendría como seis años. En el escenario había un grupo de bailarinas, en un momento determinado del baile, subían sus sayas y aparecían máscaras, era como una doble figura. Fue una imagen muy fuerte. La alternancia, un actor que entra y sale del personaje, se grabó en mí.

La relación con mis hermanos también fomentó el inicio. Yo era el mayor y verlos crecer me ayudó a entender el mundo del teatro para niños. Las primeras risas que provoqué fueron de ellos. Guardo su ingenuidad, la sencillez. Todos mis hermanos son sencillos, espirituales y cariñosos en el tiempo, aunque estemos distantes, sigo sintiendo su recuerdo.

Bebo de la memoria. Es el sitio que tenemos que revisar constantemente para una obra, para la vida, eso ejercita el acto de la memoria emotiva. Debemos registrar en el pasado, hechos, acontecimientos, obras, triunfos, fracasos. Todavía no he encontrado mi obra, el hecho de poder buscar algo más en el mundo de los títeres, es lo que me mantiene con ganas de renovarme. No me gusta aburrirme, necesito vivir la escena con intensidad. A veces se lo digo a los actores cuando me repiten una escena tres y cuatro veces: –Lo hecho, hecho está. ¿Qué hay de nuevo? Yo también soy un ser humano. Estoy aquí sentado y quiero sentir.

La vida nos exige cosas nuevas y lo necesito para poder sentir la productividad y calidad de esa relación. La dirección es compartir, el director tiene que compartir su carácter, genio, talento, capacidad de tolerancia, de intolerancia, al igual que los actores. Tenemos que ser maestros eficaces, oportunos, certeros para proporcionarle confianza al actor, no por el hecho mecánico, sino como resultado del mundo interior, el actor debe creer en tu espíritu.

Tengo que dirigir con emoción, como hacen los actores. Es importante que el director experimente ese estado de sensibilidad, temperamento.

De la asimilación y decantación de formas, nace un carácter propio. ¿Cuáles fenómenos, tanto internos como externos, propiciaron transformaciones en su poética creadora?

El taller impartido por nuestros hermanos Camejo, al principio del triunfo de la Revolución, fue un impulso necesario. Haber creado, en ese proceso, valores imprescindibles para todo artista como la sensibilidad hacia el teatro de los títeres, una ética vinculada a la sensibilidad, descubrir técnicas para darle solidez al trabajo, me trazaron un camino hacia la valentía, el riesgo, a la transformación de esas primeras herramientas rudimentarias, ser capaz de modificarlas para conformar un nuevo producto artístico. En la década del sesenta me enamoré de este arte y con él

decidí hacer mi vida. Pensaba que manejar un muñeco era muy sencillo; pero fui comprendiendo que exigía estudio, exploración, materiales y mucho de nuestro interior. En el arte, la entrega, el esfuerzo y el rigor son fundamentales. Necesitamos provocar un enfrentamiento entre la ética, la sensibilidad y el talento.

La relación del espectáculo con el público es un corazón latente, fenómeno de investigación constante para todo teatrista. Resulta conveniente que tanto los niños como los padres interactúen con el espectáculo. En ocasiones es imprescindible que el padre acompañe al niño para que este le pregunte. Me interesa esa relación de conversación, un teatro donde venga la familia y opine con el niño. El teatro no solo se recibe en el momento del espectáculo, también vive en la memoria, cuando al individuo le regresa una imagen, el teatro cumple con su verdadera función. Es importante que los niños se diviertan; pero también que puedan cuestionar. Las contradicciones son necesarias para



ILUSTRACIONES: HANNA GONZÁLEZ CHOMENKO

«La vida en tres actos»

hacer el arte que necesitas espiritualmente, sin perder la organicidad y la veracidad de tu obra.

Las limitaciones materiales, espirituales e ideológicas que se vivieron en este país han modificado mis resultados y contribuido en la formación de mi carácter. Sin embargo, a pesar de las limitaciones hemos sido valientes, luchadores, buscamos opciones, soluciones. El período especial, fue un momento de enseñanza que fomentó lo que somos hoy y lo que seremos en el futuro.

La etapa de la parametración, en los años setenta, representó para mi carrera una experiencia importantísima. Pude sentarme a escribir teoría y comencé a ver el mundo del títere más desde el interior. El silencio lo dediqué para profundizar en las técnicas de manipulación. En esta década se produce una solidificación de los aspectos conceptuales, técnicos y artísticos en el arte del títere. Publiqué un libro que ha servido de fuente para muchos creadores, en Cuba y en el exterior. En los ochenta puse en práctica el resultado de las investigaciones anteriores y al mismo tiempo establecí una vinculación con nuevos descubrimientos.

Ha tenido la posibilidad de trabajar con varios diseñadores, incluso usted, incursionó en la rama. Diversidad de estilos marchan aparejados a las distintas épocas de creación. ¿Qué importancia le concede al diseño escénico dentro del proceso creativo y a partir de ello cómo catalogaría la relación diseñador-director para la finalidad de un producto estético y al mismo tiempo práctico?

He tenido la suerte de iniciar a otros. Esa responsabilidad ha marcado mi vida. Tal vez, por vivir en una provincia. Al inicio, en los sesenta, no había escuelas y teníamos que formar a los actores. Luego, después del surgimiento de las escuelas, la mayoría de los artistas venían, pasaban; pero no se quedaban. Esta es una de las características que más ha marcado al movimiento teatral cubano, sobre todo al matancero.

En Matanzas el mundo del diseño es muy rico. Tenemos la suerte de contar con diseñadores talentosos. Hay mucha fuerza. El diseño es muy importante. No sólo permanece vivo en el vestuario, el maquillaje, también está en el ambiente, la atmósfera y al mismo tiempo se relaciona con la música y el baile. Para construir un producto de calidad artística, el diseñador tiene que conocer a profundidad todos los componentes que constituirán la puesta en preparación, lo que bailan los actores, el movimiento escénico que quiere hacer el director, la violencia de una escena, el movimiento de una saya, cual es la época en que se desarrolla la acción. El proceso que se establece entre el diseñador y el director es de mucho valor. Ambos necesitan respirar el mismo aire. Resulta imprescindible que dialoguen el estilo, el elemento material y espiritual de los componentes que integrarán el diseño de la puesta en escena. Un director necesita ser sincero con su diseñador.

En esta fusión debe primar la comprensión, pueden existir contradicciones, críticas; pero siempre desde la estrechez de una buena relación. En el teatro de

títeres la plástica juega un papel fundamental. El diseñador no es un decorador de vidrieras, su trabajo parte de contenidos, conceptos que sustentan el discurso plástico. La textura, el material utilizado, el color, necesitan establecer vínculos con el contenido de la puesta en escena a partir de la interrelación constante entre el director, el diseñador y los actores.

He trabajado con diseñadores magníficos. Zenén, actualmente diseñador del grupo Teatro de Las Estaciones, es maravilloso. Tiene talento, sensibilidad, ética y técnica. Su trabajo permanece en la memoria. Hoy en día hacemos exposiciones que se remiten al pasado para disfrutar de la calidad de su obra. Los vestuarios, muñecos, máscaras que realizó a mi lado tienen entre diez y quince años y todavía podemos ver su contemporaneidad, el sentido de búsqueda. El carácter de permanencia latente en su obra, me hace considerarlo un clásico.

No me despierta interés el diseño ilustrativo, banal, de coqueteo, favorezco al diseño que explota todos los valores de la plástica.

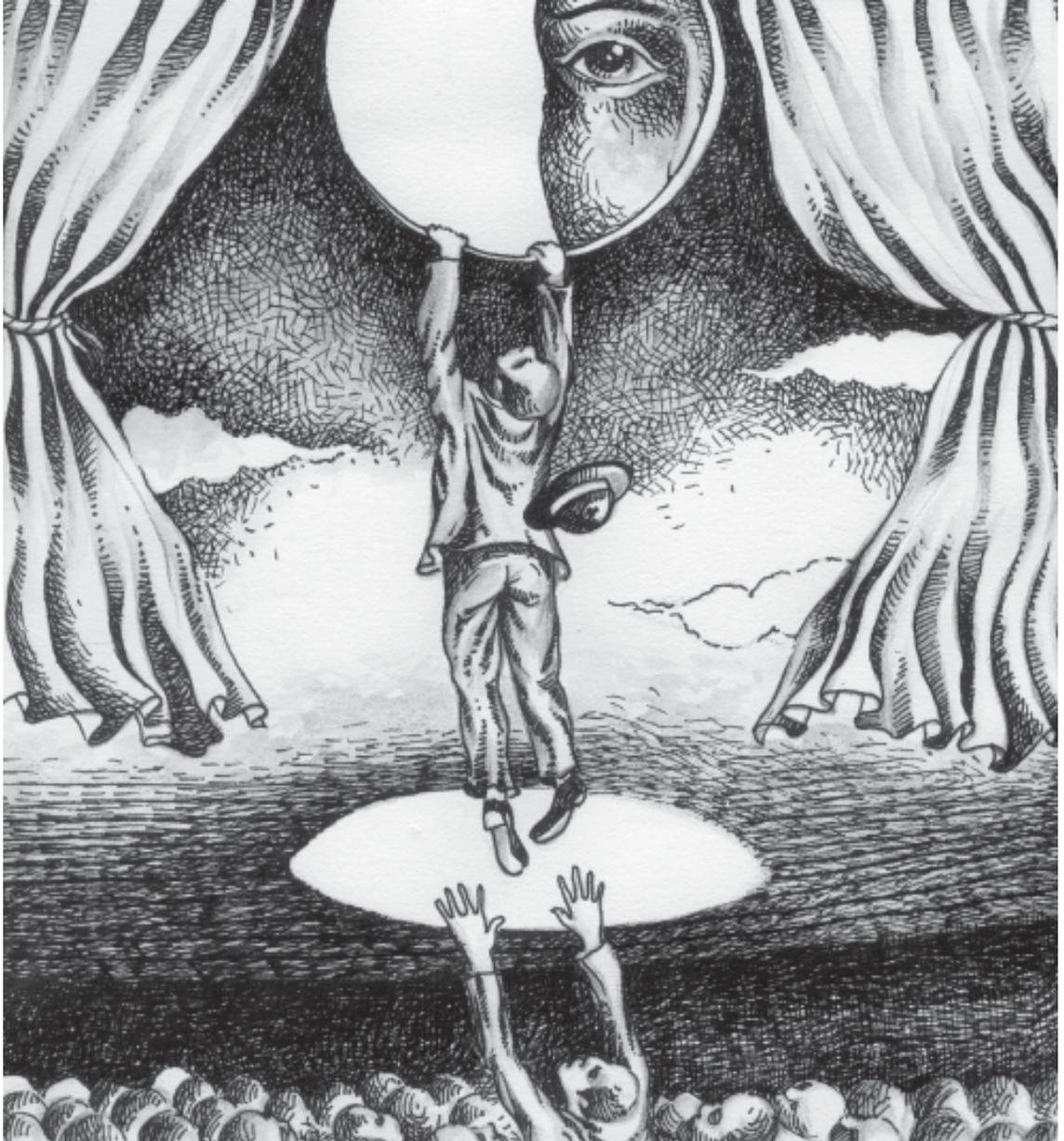
Traslación visual: Imagínate la escena vacía, cortina de humo, cámara negra y un títere.

¿A qué achacaría la no consolidación de la simbiosis actor/animador en nuestras agrupaciones de teatro de títeres y desde su experiencia actual, cuáles son las principales barreras que ha confrontado para materializarla?

Haber recibido una sólida formación teórico-conceptual establece relación con los resultados. Los jóvenes deben realizar trabajos específicos, no generales. Lo más difícil que hemos sufrido en este país fue quedarnos solos cuando los Camejo dejaron de existir, privarnos de la posibilidad de ver los resultados de sus grandes logros. La continuación ha costado mucho esfuerzo. Los seguidores del legado tuvieron el espíritu de ser valientes y arriesgados para llevar al teatro de figuras a donde ha llegado. Debemos ser sinceros y honestos con la historia. Resulta imprescindible reconocer el esfuerzo de esos creadores que a veces olvidamos. Eso es muy triste... muchos de ellos contribuyeron a la fusión del títere con el actor.

Gran parte de nuestros títereros no saben decir cómo logran su trabajo actoral, les falta pedagogía, técnica; pero no podemos condenarlos porque nunca la tuvieron. Entre las deficiencias más severas que nos golpean se encuentra la ausencia de una sólida formación de actores y creadores en esta especialidad, no un postgrado, un taller, sino una escuela cubana de teatro de títeres con amplio sustento artístico y técnico. Un espacio para indagaciones, donde los jóvenes puedan interactuar con creadores de experiencia. ¿Por qué no puede existir una escuela cubana de teatro de títeres?

Varios jóvenes han demostrado alzarse frente a tendencias contemporáneas. Rubén Darío, el director de Teatro de Las Estaciones y Panait Villalvilla, el director del teatro El Retablo, son jóvenes iluminados. En Cuba se puede enseñar este arte. Contamos con artistas



capacitados para ello. Caractericemos entonces un plan de trabajo para esa escuela. Nosotros hemos autolimitado el universo del títere. En el mundo entero los títeres se han expandido, tomaron libertad expresiva, conceptual, de contenido y forma. El teatro de títeres de retablo fue necesario. Ahora tenemos que alcanzar la libertad sin perder la herencia, la identidad.

Traslación visual: Una mano, un actor vinculado a una pared puede ser un títere.

El valor de una obra radica en la propuesta de contenido. En Cuba falta mucho contenido en las propuestas artísticas. Para el amplio movimiento titiritero que tiene este país, los resultados son pobres.

Confío en las bases técnicas de un actor y creo en el poder de modificarlas. Por el camino vas descubriendo y elaborando una técnica propia de trabajo.

Comencé a estudiar anatomía humana, los brazos, las articulaciones, el cuerpo. Deseaba conquistar los

valores internos de las herramientas del titiritero para poder elaborar mi técnica de manipulación a partir del conocimiento de lo que es el hombro, el brazo, antebrazo, falange. Por otro lado trabajé con las energías, sus valores y grados, traslación. Ellas mueven sentimientos, pasiones y eso es lo que se le transmite a los elementos. Me interesaba asimilar estas fuerzas en la labor actoral.

El títere hace cuerpo con el actor; pero también se separa de él. Unirse, separarse, confabularse, rechazarse van a constituir valores del trabajo interpretativo. La alternancia entre la vida y la muerte, el silencio y la palabra, la acción y la no-acción, la acción y la contracción, son elementos que están dentro de la vida del títere. El actor tiene que estar preparado para asumir la animación, debemos crearle la conciencia interna de que él hace vivir al títere y lo personifica.

Existen diversos métodos de ejercitación para el entrenamiento actoral, trabajan la veracidad, organicidad, todos los elementos clásicos de la verticalidad, horizontalidad, control de la mirada. Incluso Brecht y Stanislavsky están en el arte de los títeres. El titiritero

constantemente hace juicio del personaje que anima. Lo mira, lo puede juzgar, modificar. En el extrañamiento brechtiano el actor hace un juicio de su personaje, lo condena. La tensión orgánica, la libertad muscular, las acciones físicas y la gestualidad de Stanislavsky se convierten en fuentes benefactoras para el teatro de títeres. Resulta provechoso estudiar todos los métodos, apropiarte, asimilarlos y transformarlos desde la práctica con los actores, observando el surgimiento de nuevos aspectos.

Fenómeno práctico: Un actor puede mover una funda de dormir, y sus arrugas y pliegues provocarán sentimientos, sensaciones. Lo más hermoso es su condición efímera.

-Esa almohada tiene que estar molesta.

El actor la tuerce y sus pliegues transmitirán una sensación, pero cuando lo vuelva a repetir, no va a suceder igual, esos pliegues nunca volverán a ser los mismos.

El arte de los títeres está abierto al desarrollo tecnológico bien utilizado en el aspecto de resorte, mecánica. Yo estoy abierto en ese sentido; pero me gusta el elemento humano. Prefiero que sean las manos y el cuerpo los que le transmitan vida al objeto inanimado. Nosotros aprendimos a cortar caña y sudar. Disfruto mucho de la animación directa, donde las manos trabajan directamente con el elemento, ese ritual del actor es único. El titiritero debe trabajar todo su cuerpo, hacer ejercicios físicos y también psíquicos apoyados por su pensamiento. El arte de los títeres es un arte de pensamiento, ideas, conceptos y eso tiene que ir aparejado de la formación física. Necesita ejercitar la proyección de la voz, la intensidad, poder desplazar la voz al objeto que anima.

Vestigios de mi niñez, aluden gran influencia del mundo danzario. ¿Cómo se vincula con la danza y qué lugar ocupa esta dentro de su conjunto expresivo?

El cubano es por naturaleza bailarín. Tuve la posibilidad de vivir momentos de esplendor para la danza y me considero un bailarín frustrado. Disfruto los bailes folclóricos, el ballet, la danza contemporánea.

Sitial: Admiro a Ramiro Guerra. Me fascina Alicia Alonso, su forma de educar, el accionar de sus manos, la energía llena de talento. El ballet es un arte que se mantiene vivo porque muchos creadores experimentaron dentro de otros.

El mundo danzario es fascinante, su sentido de teatralidad, poder de sabiduría, la calma. Estudié las formas del ballet porque lo reconozco como un arte fuerte, consolidado, verdadero. El movimiento corporal, en la danza, está modificado por ideas, conceptos por lo que

contribuye a enriquecer la calidad escénica. Los trabajos folclóricos que realicé en los ochenta me ayudaron a encontrar lagunas perdidas en mi obra y en mi persona.

Indagaciones sobre pedagogía, el elemento de ángulo ondulatorio en las culturas afrocubanas y la agresividad se traspasaron a la técnica de confección de los muñecos. A partir de estas investigaciones alcancé un mayor sentido del movimiento en el mundo de los títeres.

Otras características o especificidades propias de la danza como la relajación, las tensiones musculares, la coreografía fragmentada me proporcionaron logros compositivos. El tratamiento de la identidad en mi obra también se ha nutrido de este aspecto producto de que en nuestro sistema gestual hay un marcado sentido danzario.

Nuestro teatro tiene que recibir de su identidad y tanto la danza como la música sobrevienen cómplices. La música también es una herramienta útil en el teatro para niños, no representa un adorno, alterna sonoridades, imágenes, indica cambios en el ritmo del actor, en su proyección física. El director necesita valorar todos los elementos que intervienen en una puesta en escena: la danza, la música, el diseño, las luces.

¿En qué medida los repentinos cambios en el elenco han orientado o desorientado sus intereses artísticos?

La vida teatral cubana ha sido muy accidentada.

La mayoría de los grupos han sufrido decantaciones, personas que se van y otras que se quedan. En ocasiones he tenido que darle la espalda a intereses artísticos para poder dedicarme a que este teatro se mantenga vivo. Desarrollar mis armas de trabajo para tener con qué y dónde hacer teatro, me ha exigido ser director general y artístico por muchos años, lo cual limita; pero al mismo tiempo enseña. Papalote es un grupo que se mueve por ciclos de diez años, por ello tuve que apertrecharme de una pedagogía para enseñar a la gente que viene, ha sido como un comenzar y comenzar. A finales de los noventa realicé un trabajo con jóvenes que me proporcionó magníficos resultados. Por aquel entonces, había perdido personas que estimaba, aunque no las he perdido porque me siguen teniendo el mismo cariño que yo les tengo; pero el arte es decisión y ellos decidieron hacer su grupo.

Los jóvenes me dieron aliento. Hablar de lo inmediato es difícil; pero puedo decir que hice cosas atractivas. Fue un período de modificación para mi arte. Trabajé con actores que nunca habían tomado en sus manos un muñeco. Me conmueve verlos hoy moviendo la boca de Bola de Nieve o la boca de las D'Aida. Resulta impresionante lograr transmitir lo que uno quiere con la imagen del títere, comprobar cómo las energías contribuyen a que en el espectador se produzca un extrañamiento o una sorpresa con esa realidad que no lo es tal; sin embargo, fue asimilada como realidad porque, aunque resulte absurdo, es creíble. Entonces compruebo



lo que fui capaz de enseñar y de entregar. Estos actores jóvenes todavía tienen muchos problemas que superar; pero no pueden perder ese espíritu. Gran parte de mi labor ha estado en función de conseguirlo. No solamente me preocupo por la educación de los actores, sino también de la gente que trabaja en el teatro, las asistentes de sala, los productores, atrezzistas.

Presentar la problemática del niño frente a la sociedad, recreada artísticamente para el propio infante, constituye en su obra interés ideológico. ¿Qué papel considera que juega el teatro en la vida del niño?

En Cuba, cuando los niños entran en una iglesia se impresionan. Nosotros tenemos que lograr eso. El niño tiene que sentirse en el teatro como en un recinto hermoso, admirar a los actores, traerles flores, estar pendiente de cuándo se presenta o se estrena una obra. Es preciso fomentar una cultura en el niño hacia el arte.

Me interesa mostrarles diferentes culturas, entre ellas, la nuestra. Considero a la mitología afrocubana tan importante como cualquier otra, esos son nuestros cuentos, reyes, reinas, leyendas, buenos y malos. Sin embargo, no ha sido explotada con todo el nivel que hay que hacerlo, no se le da a los niños con el nivel debido. También creo necesario que reciban de los grandes clásicos, *Blanca Nieves*, *La cenicienta*, *La Caperucita roja* y tantos otros.

Soy muy martiano, pienso que el teatro divierte y educa. Educa porque se hace para contribuir a transformar, mejorar al mundo y a los seres humanos, mostrarles sus virtudes, defectos, realidades, y divierte no solo porque puede hacer reír, sino también porque motiva diversión sensorial a través de los colores, las formas. Me produce gran placer ver a los niños presenciar un hecho artístico, es un momento hermoso en el que la realidad se invierte, el niño quiere ver algo que no sea tan real, se produce la magia de la representación, el mutismo lo invita a fantasear y su vida se enriquece.

El público que ve una función recibe de ella todo, incluso, del momento en que se apagan las luces. El niño siente esa oscuridad, sabe que no es la de su cuarto, es una oscuridad común de donde va a surgir una luz que generará fantasía. No hay temas para los niños porque desde pequeños están viendo la realidad económica del hogar, la realidad social de la calle y el teatro contribuye a que esa realidad sea hermosa, suave, sensorial. Los niños son hábiles, inteligentes, no tontos. Ahora, hay que comprender y estudiar esas realidades para poder reconstruirlas. Los especialistas deben preguntarse ¿por qué el autor lleva ese tema al teatro para niños? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Cómo creció? ¿Cuál es su visión del teatro para los niños?

No podemos hacer concesiones en el arte para los niños.

Soliloquio en compañía

Esto no se lo puedo dar a los niños pero por qué no se lo puedo dar si el niño desde que nace está viéndolo va al velorio de su abuelita ve a su abuelita que murió que desapareció de un momento a otro ve a su papá discutiendo violentamente a su mamá engañar a su papá o un divorcio si el niño ve y vive todo eso por qué el teatro no puede ser un reflejo de la realidad si siempre me han dicho que el teatro es un reflejo de la realidad transformada estilizada el niño se siente solo hay veces que los padres encierran a los hijos y no los dejan salir a la calle comunicarse con otros niños esas son las cosas que hay que mostrar en el teatro uno también fue niño a mí me prohibían mucho salir y caerme los niños se tienen que caer tienen que sufrir accidentes lógicos para su defensa física una caída el niño se cayó la gente se asusta todo el mundo llorando y el niño recibe cosas de la vida el niño tiene que verse en el teatro...

Yo: *Hay temor de que el niño sufrá.*

...pero no tratan de eliminar el sufrimiento de la realidad el niño sufre también porque la mamá no lo atiende el padre se da cuenta en el teatro pero no se dan cuenta en su vida a veces hacen sufrir mucho a los niños y le crean infinidad de complejos limitaciones frustraciones hay un nivel de violencia muy grande en la familia cubana hay sus excepciones pero en la mayoría el nivel de violencia en las relaciones mamá-papá hay que tratarlo vamos a trabajar esa realidad la nuestra mejorarla que la gente se vea reflejada en la vida el teatro tiene que recibir de eso el teatro tiene que ayudar a mejorar a la gente

Teatro de títeres, con actores, para niños, adultos, espacios convencionales o no, diversidades para un solo ente creativo ¿Por qué siente la necesidad de experimentar en disímiles terrenos teatrales y cuál es el misterio que lo hace regresar al títere?

El director de escena debe estudiar a quién dirige sus propuestas. Cuando realizas una puesta en escena para un espacio específico debes jugar con valores de forma, contenido; pero en un lugar donde acude un público tan heterogéneo no puedes ser esquemático. A este teatro viene un público muy diverso, de familia, por ello veo el teatro desde una perspectiva más abierta. Siempre me ha preocupado el cómo dirigirme a un público de esa diversidad. Tenemos que hacer un teatro que deje marcas, huellas en la vida. Parece una utopía; pero es con lo que uno y todo artista podemos contribuir al mundo.

La formación teatral es fundamental, hay que estudiar la historia del teatro, el arte de la pantomima, el comediante, el teatro de Oro Español, los griegos, porque de ellos sacarás beneficio para tu arte. Para poder aplicar una técnica teatral





tenemos que conocer el arte de la representación. ¿Cuáles son las tendencias que existen? ¿Qué puedo recibir de ellas para mi arte? ¿Cómo puedo transformarlas?

Me gusta alimentar el teatro de actores del arte de los títeres y viceversa. Hay momentos en los que se necesita dejar para poder recibir de otras cosas; pero esos silencios no significan olvido. Uno busca porque anhela encontrar algo nuevo, se relaciona y regresa, ello forma parte del proceso creador de todo artista. A veces ni siquiera conoces las razones del distanciamiento, sencillamente son necesidades, puertas. He dirigido espectáculos musicales, de cabaret, galas, homenajes. Tal vez fueron calles de salida; pero la posibilidad de trabajar con diferentes estéticas y lenguajes me educó en la diversidad de la escena.

De la interacción entre generaciones heterogéneas...

Producir química entre actores jóvenes y de experiencia es una tarea difícil; vincularlos puede ser una estrategia de dirección, no una estrategia comercial, sino por la falta de personal o en busca de nuevos alientos, energías. Los jóvenes irradian vitalidad, viven su tiempo, hay que aprovecharlos. Nos toca revelarles la importancia de enriquecer sus conocimientos y su espíritu y lograr que sientan admiración por todo lo que los rodea, la familia, padres, maestros. Es preciso que tengan sus propias opiniones; pero debemos enseñarlos a valorar los sucesos apegados al momento en que acontecieron.

De la experimentación en lugares no convencionales...

Este colectivo desde la década del setenta se montaba en un camión y se iba para la Ciénaga de Zapata. En ocasiones fue un portal, una casa de madera o el mar del sur. El marco de fondo era la naturaleza.

En los años ochenta trabajé el teatro de arena, recuerdo obras como *Nokán* y *el maíz*, realizada en todas las iglesias de la ciudad o *El tambor de Ayapá*. Un creador no puede tener limitaciones. Me encanta el teatro de calle, itinerante.

El teatro es como la vida, se transforma, crece, hoy es de una forma, mañana puede ser de otra. Si logramos que adquiera valor de acontecimiento, imprescindible en sus inicios, existirá teatro.

La dualidad director-dramaturgo lo acompaña desde el inicio, fusión que muchos considerarían ideal para la construcción escénica. Igualmente, sus textos han sido fuente de inspiración para otros. ¿Qué experiencias guarda al respecto? ¿Alguna vez, este proceso de retroalimentación, consiguió alterar sus propios condicionantes?

Es importante y no. Al principio me limitaba mucho el dramaturgo y es primordial que el director no haga lo que dice este, sino su punto de vista. Como resulta casi imposible que uno se niegue a sí mismo comprenderlo me costó años de fracasos, dudas,

contradicciones. Aunque escriba pensando en la puesta en escena creo que el director lo ve diferente y eso me enseñó a tener un punto en contradicción con el autor. Una obra posee muchos puntos de vistas, incluso los que no es capaz de descubrir el propio dramaturgo, revelados por la habilidad y picardía del director.

Incógnita para el director: ¿Cómo miras esa obra con tus ojos?

Después el director hace mirar a los actores, quienes pueden enriquecer o transformar su mirada. El trabajo de los ensayos es científico porque se manejan conceptos que hacen fluir la inteligencia humana. Me gusta que los directores transformen lo que escribo, que el texto sea capaz de motivarlos. Entre las representaciones de mis obras que consiguieron motivarme se encuentra la puesta que hizo Mario Guerrero, el director del Teatro Guiñol de Camagüey, de *Ikú* y *Eleguá*, un espectáculo de gran teatralidad.

El director reconstruye la obra y me emociona escuchar mis textos en otras voces, con otros contenidos. Cuando uno escribe en la soledad de una mesa, la obra es de uno; después deja de serlo, vuela y eso es hermoso. El teatro escrito pasa a ser de otras voces, sentimientos. Sucede lo mismo con un hijo, hay que dejarlo caminar.

Maestro René, para muchos. ¿Por qué resulta imposible, en su desarrollo creativo, separar al artista del profesor?

La misma realidad de provincia me exigió estudiar y prepararme para poder dar clases tanto a los que se inician como a los profesionales, mostrarles cómo funciona, hacerlos creer, brindarle una formación técnica y artística. En Cuba existe una gran ausencia de estudios teóricos sobre los elementos que se aplican en la práctica de títere. No podemos tenerle miedo al futuro. Debemos incitar a las nuevas generaciones a ser capaces de recibir para que conquisten los retos trazados en su profesión. Todo director es un educador de la escena.

Por encima de todo está una función o un ensayo. El arte nuestro ha alcanzado una ética que no puede permitirse lo contrario. Es prudente tener sentido de profesión. A mí me tocó hacer una escuela. Disfruto dar clases, transmitir, no soy actor; pero un profesor es un actor. Cuando te paras frente al alumnado debes ser versátil, estar acorde con tu momento de creación, promover elementos, de la cultura y el arte, que permanecen perdidos y alertar a los jóvenes de que uno los enseña; pero eso no es todo.

El amor, invocación de hermandad. ¿Cuáles intereses sociales determinan su construcción artística?

Yo pienso como Brecht, el teatro está vinculado a la sociedad por lo que tiene que poseer una fuerte carga social, interactuar con la realidad, la naturaleza, los animales, otros seres, la vida. No puede separarse de sus virtudes, defectos, accidentes. En el tránsito por la vida





tenemos que ser solidarios, humanos, a veces duros. La sociedad te va forjando un carácter, una actitud ante la realidad de la vida y nosotros definimos la filosofía que nos guiará, verdaderamente rica si se nutre de la nobleza, las buenas acciones. Me encanta sentir paz, y aunque todos dicen que soy violento, necesito el silencio de la soledad.

Debemos alternar nuestros deseos y necesidades con los demás, intercambiarlos, adecuarlos, para impedir que el sentimiento nos lacere. No podemos condenar al ser humano, sino contribuir a mejorarlo. Cuba es un universo cultural muy heterogéneo, el artista, no se puede encerrar en una urna, tiene que recibir también de los parásitos para poder adquirir los anticuerpos.

Nosotros tuvimos grandes maestros religiosos. La religión católica, la afrocubana, la mitología, han contribuido a la identidad del ser, de la cultura, la educación, lo que somos. El teatro puede mejorar la fuente espiritual de la vida humana, el gusto de la gente, el vestir. Esa fantasía me empuja a seguir luchando. Soy feliz porque el teatro es capaz de aliviar como la medicina, al igual que un antibiótico puede curar, un tema induce en la reflexión a hombres, mujeres, niños, proponiéndoles una salida. ¿A través de los animalitos?

¿Cómo evaluaría los resultados, cada vez más ambiciosos, del movimiento teatral titiritero cubano?

Pienso que ese término de ambicioso no se corresponde con el movimiento titiritero que hay en Cuba. En un movimiento ambicioso encuentras muchas propuestas, tela por donde cortar y si, contamos con cerca de noventa proyectos de teatro de títeres, sin embargo, solamente son valorados cinco o seis. Eso me preocupa porque viví otras épocas en las que había menos; pero se hacía más.

¿Qué ha ocurrido?

Hay muchos creadores que se han dormido, no siguieron, aún pueden darle vida a este movimiento; pero dejaron de hacerlo. Por un lado tenemos jóvenes que se adelantan, mientras que otros permanecen rezagados, les lleva más tiempo. Para hacer el mundo del títere no basta con graduarte de una escuela, la realidad de este mundo se vive en lo cotidiano, en el ejercicio. Es imprescindible, impulsar ese espíritu en las nuevas generaciones de titiriteros con vistas a que los próximos años sean mejores. En los noventa surgieron grupos puntuales como Las Estaciones, Trujamán y el movimiento se fortaleció. Pensemos en el tiempo y el proceso de comprensión de la vida del títere que tuvieron ellos para irrumpir con una personalidad. Todos hemos pasado por un proceso de búsquedas y los jóvenes están pasando por

lo mismo. Tampoco los críticos profundizan en los nuevos valores. Los especialistas tienen que realizar investigaciones más incisivas, dialogar con los fenómenos, hacer radiografías, no ser paternalistas, sino justos.

Las orquídeas de René

Hace poco, en Las Tunas, se presentó una puesta con grandes valores realizada por un colectivo que se inicia; sin embargo, las crítica le concedió una nota pequeña. El grupo de títeres de Santi Spíritus hizo un espectáculo interesante basado en *La Jutía y el Maja*, contradictoriamente no ha salido ningún artículo de ella. (Pausa) A veces nos encontramos con hechos históricos que no se narran. Feo fue una puesta que marcó claves, vislumbró nuevos caminos; pero no se hizo un estudio profundo de ella, qué jóvenes la realizaron, con qué crisis en su dirección.

Sería de gran utilidad investigar qué perdió Papalote, qué ha hecho por seguir viviendo. Qué hace el Guiñol Nacional. Son agrupaciones que arrastran un pasado muy duro, lacerante y eso hay que estudiarlo, valorarlo.

En el movimiento titiritero hay muchos creadores como Freddy Artilles, Armando Morales, Rubén Darío, que dignifican nuestro arte a partir de sus indagaciones con relación a las técnicas de actuación del teatro de títeres y el respeto a los iniciadores.

Consideras nuestro movimiento ambicioso porque queremos más, pero la realidad debe ser otra. Según mi criterio, puestas conceptuales como *La Virgencita de Bronce*, *El Quijote anda* y *Danilo y Dorotea*, hay muy pocas, en ellas está presente la recreación del arte. Pienso que El Retablo de Cienfuegos también alcanza ese nivel.

Posibles indagaciones para los especialistas

¿Por qué el número de agrupaciones no se corresponde con los resultados? ¿En qué condiciones surgen? ¿Qué les impide alcanzar la calidad artística deseada y qué les posibilitó, a los otros, conquistarla?

¿Cómo podemos fortalecer al movimiento?

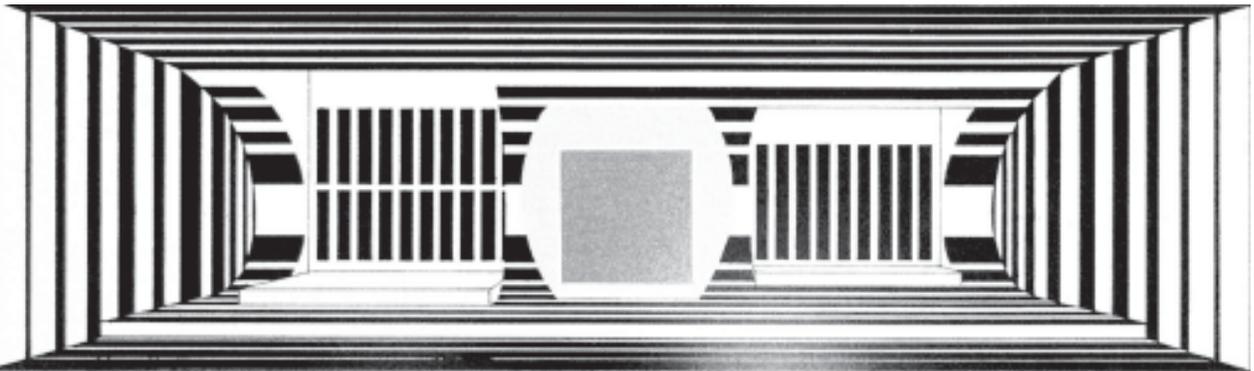
Trabajando mucho y defendiendo lo nuestro. La lucha, defensa y ética que se formó en la década de los sesenta es lo que nos ha salvado. En ese período nace la identidad del títere cubano, después se ha enriquecido, transformado. ¿Qué debemos hacer? Seguir. Lo que pasó con los Camejo pudo ser el final; sin embargo hubo personas que continuaron y siguió la vida. Esa valentía, hermosa, no solo define a nuestro movimiento, también define a los cubanos.



El síndrome del rescate

Debate sobre **diseño** escénico*

Jesús Ruiz: Quisiera fijar los propósitos de este panel: establecer las coordenadas de la posición actual de la imagen escénica en nuestras artes escénicas. Saber qué posición ocupa, dónde está, cómo se le valora sobre todo desde el ángulo –porque esta es nuestra intención especial– del director escénico.



Otto Chaviano: Voy a hablar objetivamente sobre el desenvolvimiento de este XI Festival de Teatro de Camagüey con relación al diseño escénico. Hemos visto veinte obras en concurso pero sólo en los programas de diez de ellas aparecen consignados diseñadores específicos para la puesta en escena.

Todo en la puesta es diseño. Si hacemos un afiche para una obra tomamos la mejor fotografía. Generalmente se escribe el nombre del texto, lógicamente el autor, el director artístico, todo lo cual me parece muy bien. Pero el impacto que recibe la persona que ve el afiche es plástico. El diseñador es el protagonista del efecto ante el público, y no aparece en el afiche.

Lamentablemente hemos tenido dificultades para la creación de nuevos diseñadores, porque después de los que salieron de la Escuela Nacional de Arte en los años setenta, de los cuales todavía hay una generación que existe, ha habido como una especie de lapso de tiempo en el cual no existía un lugar donde poder estudiar específicamente diseño.

En el año 1986 se crea el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), que forma diseñadores más relacionados con la industria o la moda, aunque estos compañeros reciben una buena formación, una técnica para su trabajo. Muchos, ya graduados, han manifestado su interés en trabajar para el teatro. El ISA recientemente ha comenzado de nuevo con los cursos para diseñadores escénicos. Ya no es lo mismo, hay mucha gente joven interesada en esto y supongo que

deben comenzar su carrera.

Los directores artísticos deberían utilizar para el diseño de sus espectáculos personas que decididamente se dediquen a esta rama. Uno de los problemas que hemos confrontado frecuentemente es el intrusismo profesional. A nadie se le ocurriría utilizar en una obra a un músico que no hubiera estudiado música, pero cualquiera se cree con el derecho de coger una hoja, hacer un dibujo y decir que hizo un diseño. Un diseño no es un dibujo en una hoja. Un diseño es el proceso del estudio de un personaje, porque nosotros no diseñamos un traje, nosotros diseñamos una imagen, y en esa imagen coinciden muchos factores: la psicología, el personaje, la época. Si se analizan las obras que se han presentado en este festival, son las que poseen un diseñador de calidad las que mejor imagen tienen, indiscutiblemente: es algo que es aplastante. Los diseñadores que de verdad tienen un trabajo hecho, que son profesionales, han dado a la obra su trabajo.

Querriamos tener este encuentro con los directores, para que ellos concienticen la necesidad de incluir en sus equipos de trabajo a un diseñador particular para la puesta en escena. Hay artistas que tienen la facilidad para el dibujo, que hacen maravillosos bocetos que pueden ser puestos en una galería igual que una obra de arte, pero realmente no necesariamente se tiene que ser un maravilloso dibujante para ser un buen diseñador.

Somos todas gentes muy tranquilas, muy humildes, no tenemos grandes pretensiones, pero sí consideramos que nuestro trabajo es fundamental, que debe ser respetado como tal y que debe estar en la conciencia de todo el que trate de hacer una puesta en escena.

* Este panel fue desarrollado durante el XI Festival de Teatro de Camagüey, en septiembre de 2006.

Zenén Calero: He analizado muchas veces por qué los diseñadores abundamos tan poco. No sé si es que estamos vinculados a una labor colectiva, quizás sea mucho más fácil trabajar como un artista plástico normal, con un caballete ante una pintura, retirado en un cuarto donde nadie moleste. Es más difícil vincularse a un equipo creativo donde hay personas que piensan también sobre una obra, un director que te pone pautas a seguir y que tú debes desarrollar y que no puedes irte por encima de esas pautas, sino cumplir las expectativas de su propuesta.

He tenido mucha suerte, he trabajado con dos excelentes grupos de teatro aquí en el país. En Teatro Papatote en Matanzas, donde empecé en 1979, tuve la suerte de trabajar con René Fernández Santana, quien es diseñador y además director. Siempre tuvo en cuenta mi labor como diseñador dentro del espectáculo, lo cual me facilitó mucho ir adquiriendo conocimientos poco a poco en el medio del mundo de figuras, de la técnica de muñecos, del teatro de títeres.

Después empecé a trabajar con Teatro de las Estaciones, con Rubén Darío Salazar como director, él es un intelectual y conoce todos los medios que conforman el espectáculo. Valora el diseño de una manera fundamental, algo que en el teatro para niños es muy especializado y necesario.

Cuando diseñamos un personaje no andamos pensando en la figura humana que hay que vestir, con las características físicas que tiene ese personaje, con lo que aporta el actor, sino que hacemos al personaje con un físico, unas características de imagen, que van a perdurar todo el tiempo del espectáculo, que van a estar apoyando la trama.

Me ha ocurrido que a veces hemos perdido esa frontera entre director y diseñador y eso es muy bueno. El equipo completo, cuando está bien unido en un propósito estético, a veces borra la barrera que divide dramaturgia de diseño, o música de cada uno de los elementos que conforman la puesta.

En el teatro de figuras posee una importancia clave la definición de los espacios escénicos donde se va a desarrollar la acción, porque en esta especialidad hay diferentes técnicas de muñecos de figuras y cada una de

ella requiere un espacio diferente: ya sea el retablo o la integración de manipuladores y muñecos. Un títere de varillas necesita un espacio más amplio que uno de guante. Un títere de sombras se desarrolla en otro marco.

Debemos definir los rasgos principales, ya sean físicos o psíquicos de los personajes que van a participar en la puesta. De esto se desprende el color, la textura, los medios expresivos. Los materiales, las texturas, también apoyan las puestas en escena, o la temática de la obra dramática sugiere un tratamiento del material, de la imagen en sí.

El año pasado se vio aquí en Camagüey nuestro montaje *La caja de los juguetes*. En él buscamos la inspiración en los elementos que caracterizan el impresionismo, todo el trabajo de luz y sombra, del divisionismo cromático. En *La Virgencita de Bronce* buscamos las marquillas de tabaco para hacer todo el trabajo de telonería, se seleccionó un color preciso. Hicimos *Pedro y el lobo* pensando en trabajar con la pintura del maestro Sosabravo. En *La Caperucita Roja* buscamos algo que contrastara con un relato tan dulce y trabajamos con el cubismo. Vamos buscando siempre una motivación y esto lo hacemos vinculando la dirección con el diseño.

En el teatro de figuras sabemos que estamos trabajando con una imagen que es fija, que no tiene las características de un ser humano capaz de transformar su rostro y dar expresiones diferentes: que es un rostro fijo pero que por esa misma fijeza debe poseer una intensidad, una fuerza que compita con el ser humano, cosa muy difícil. Intento que esa figura del ser humano que está manipulando el títere, ya sea a la vista del público o no, se pierda un poco, se convierta en un segundo plano.

Vuelvo a *La Virgencita de Bronce*, donde trabajamos el vestuario a partir de las pieles de los actores, buscando que las pieles se fundieran con el color del vestuario y, por supuesto, que el intérprete quedara en segundo plano con respecto a la figura que era más pequeña. Estos son elementos que generalmente tenemos siempre en cuenta los diseñadores, los planos de importancia visual, pero debe vincularse siempre con el trabajo del director. Desde que iniciamos el trabajo de mesa hay que enamorarse de la idea.

Diseños de Jesús Ruiz para *Una novia para el rey* (Teatro Juvenil de La Habana, dir. Pepe Santos, 1966)



Eduardo Arrocha: Mi vínculo con el diseño escénico comienza con un curso que dio Rubén Vigón en la Biblioteca Nacional. Hice el trabajo de curso con él y me vinculé a Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba. Ahí comencé a laborar junto a Ramiro Guerra y recibí su impronta, o algo más: su rigor. Luego me fui vinculando con los demás grupos de danza y he tenido la oportunidad de diseñar folclor, danza contemporánea, cabaret. He estado siempre muy vinculado al mundo de la danza.

No quiere ello decir que el teatro para mí haya sido secundario. Uno de mis más recientes trabajos fue *Escándalo en La Trapa*, donde diseñé el vestuario, ha sido una satisfacción muy grande saber la acogida que ha tenido en Camagüey. Lo que quiere decir, que soy un diseñador vigente tanto para el teatro como para la danza.

Aunque la formación sea la misma para ambos medios, y el trabajo previo que se hace con el director es similar, los diseñadores de la danza tenemos como desventaja la no existencia de un texto escrito. En el teatro hay un asidero esencial que es el texto, pero en la danza, a menos que sea una obra clásica como *El lago de los cisnes*, un ballet famoso, eso no existe, está apenas en la imaginación del coreógrafo. Yo me he entrenado en cómo saber entender, como comprender las imágenes que ese coreógrafo está tratando de transmitirte.

Sucede que uno hace un prediseño, un boceto, lo discute con el coreógrafo que comienza a montar la obra. Pero generalmente los coreógrafos, además de ser muy talentosos, son olvidadizos y montan algo para lo cual tu diseño, percibes, no va a servir. Es muy saludable estar junto al coreógrafo en el montaje, no sólo para alertarlo, sino para apreciar cómo el diseño se va a mover. De pronto los *fouettés* montados a un bailarín están divorciados de su vestuario, y comienza ahí una discusión:

o hago *fouettés* o exhibo la cola. Al final, por supuesto, se van a aplaudir los *fouettés* y uno readapta el traje, pues lo que verdaderamente hay que defender es el espectáculo.

Decía Zenén que para él era muy agradable trabajar cuando las fronteras se borraban. Yo confieso que mis trabajos más logrados han sido aquellos en que no se sabe dónde termina la propuesta mía y dónde comienza la del director o coreógrafo.

Al principio de mi carrera Ramiro Guerra me solicitó que diseñara una obra ubicada en la España del siglo XVI. Se debía bailar con el traje pero Ramiro, por supuesto, no quería sacrificar para nada la imagen, la silueta del bailarín con aquellos vestuarios tan pesados, tan voluminosos. Llegamos a un acuerdo. En este siglo la imagen de la mujer y el hombre lleva la llamada manga perdida que no es la manga que cubre el brazo, sino una manga larga que cae y se proyecta al piso. Yo estaba arrebatado y creía que había logrado la quintaesencia del diseño de la danza renacentista con aquel traje. Ramiro lo vio, yo esperaba su sorpresa y reconocimiento, pero de pronto me dijo: Sí, está muy bien pero esto no es lo que yo necesito. Entonces me explicó que el énfasis del movimiento debía terminar en un acento musical y el bailarín en ese momento terminaba el acento en el brazo, aquella manga iba a estar basculante, moviéndose largo rato y eso estropeaba la imagen. Allí me di cuenta de lo importante que era el diseño funcional.

Los bailarines y los actores me han querido mucho. Yo los he querido más todavía y deben disculparme a veces ese sombrero que fue demasiado grande y le imposibilitó la acción, un cuello que fue muy apretado, una chaqueta que no le quedó como debía, una cola con la que tropezó al moverse. Y el agradecimiento a esos talleres tan maravillosos donde siempre me han hecho mis trabajos y que han realizado, zafado, encolado.



Diseños de Jesús Ruíz para *Vida y muerte Severina* (Teatro Musical de La Habana, dir. Jesús Gregorio, 1969)

Bárbara Rivero: He recordado a un diseñador que ya no nos acompaña y que todos quisimos también, Raúl Oliva. Él y Carlos Repilado, que está en el público, fueron los diseñadores de *La hija de las flores* de la Avellaneda. Yo estaba estudiando Teatología y, aunque la puesta no me convenció actoralmente, jamás he podido olvidar todo lo que me dio a nivel de pensamiento y de concepto, el diseño de escenografía, vestuario y luces. Eso ha quedado como una imagen fuerte y verdaderamente impresionante. Así me pasó con la célebre *Yerma* de Roberto Blanco. Sin el uso del espacio con los colores, con la manipulación que tenía que hacer la actriz de las telas, la belleza y el sentido de la tragedia que se estaba anunciando, nunca hubiese podido lograrse.

En una puesta reciente de *Parece blanca* de Abelardo Estorino, a cargo de Alberto Sarrain, me encantó el diseño escenográfico de Jesús Ruiz. Todo el concepto de ese mundo cerrado, reiterativo, cíclico, que está narrando la historia de nuestro país en largos años, estaba allí expresado en una composición escenográfica que no era una iglesia, pero que ya estaba aludiendo a un drama. Es decir, aludía a la ruptura, a la pérdida, a la insatisfacción. A partir de esa estructura yo había comprendido todo el sentido conceptual de la puesta.

Coincido con los diseñadores en que la presencia de un pensamiento que conoce y produce una imagen para el teatro o para la danza, a partir de un concepto que jerarquiza además determinados elementos de la puesta en escena, es principal. La experiencia de un grupo como Teatro de las Estaciones, que une los oficios, lo hace evidente, según ha explicado él.

Los críticos estamos urgidos de tomar una conciencia de la importancia que tiene reflejar, con las categorías que ello necesita, el fenómeno del diseño escénico en sus diversas formas. Estoy hablando del diseño de luces, de espacio, la imagen visual en su totalidad. A menudo es imprescindible este armamento teórico para dinamitar un concepto de montaje que desde la perspectiva verbal estaba muy claro y que la imagen visual destruye sencillamente. O cuando ocurre que ves un diseño hermosísimo pero que no aporta nada a lo que acontece en la acción representada.

El teatro es un arte sincrético. Sus recursos, cuando logran cristalizar, permiten que se produzca esa magia, esa cosa impresionante que se queda para siempre en nosotros en una puesta en escena que la gente dice: es efímera. No es verdad, no es efímera, efímero es algo que se destruye, pero lo que se queda en la vida de uno jamás tiene una condición efímera.

Carlos Repilado: Otto Chaviano dio el dato de la gran cantidad de espectáculos que ha habido en el Festival que no tiene diseñador, donde solamente hay un director. Los directores que no usan diseñadores no saben lo que se pierden.

Primero, porque es como la cuarta pata de la mesa, para que la mesa no cojee. Es el abogado del diablo, el que en algún momento va a ir en contra tuya y te va a decir por qué tu estás haciendo esto que no tiene que ver con lo que tú me dijiste hace cuatro meses que iba a ser el estilo de la puesta, a veces a los directores les pasa eso. Y nosotros los diseñadores, como la base de nuestro trabajo es un concepto, un estilo, estamos con esa fijación durante todo el desarrollo de la puesta en escena.

Tony Díaz, que empieza como diseñador cuando trabaja como director, no diseña sus espectáculos. Se busca a Arrocha, en este caso también para luces me buscó a mí aunque él hace luces, porque entiende que necesita el diálogo, no solamente con los actores o un asesor, sino con el resto de las personas que van a crear la imagen definitiva que él quiere.

Baby se refirió a *La hija de las flores* en Teatro Estudio, que para mí fue el despegue como diseñador de luces, aunque ya había trabajado antes, pero fue mi gran enfrentamiento a las luces en un gran teatro, con una gran escenografía y en donde aprendí enormemente a trabajar. Recuerdo que aquel jardín que Raúl había diseñado era todo blanco y negro. Y cuando entraba Flora debía cobrar vida y yo, mi primera intención, fue montar muchos colores. De pronto el escenario se me quedaba blanco y ahí me percaté en realidad de lo que debía hacer.

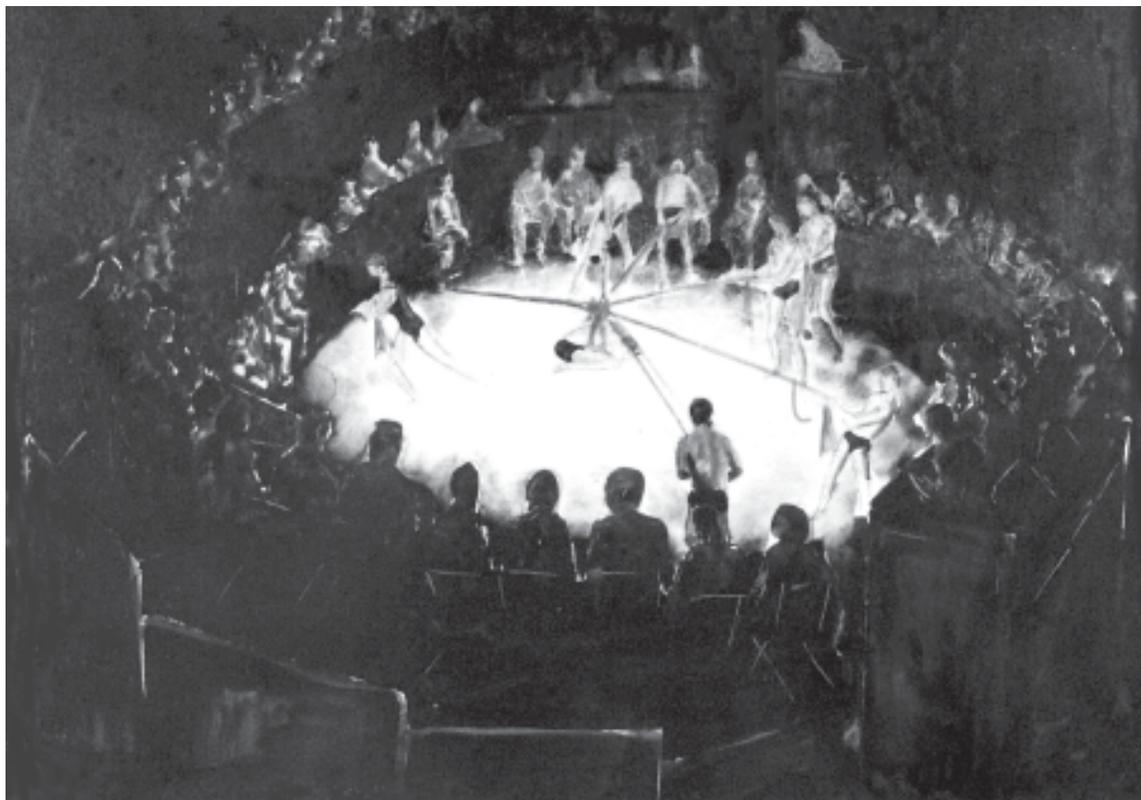
Yo venía de trabajar mucho en Teatro Estudio donde, como estética, el color era considerado algo superficial y cuando tú hablabas de un color dentro de una obra de teatro, mucha gente, muchos directores te decían: Esto no es cabaret. Como si el color únicamente pudiera ser usado en un espectáculo de cabaret.

Con el tiempo esas teorías han ido cambiando y el color también adquiere su concepto. Descubrí con *La hija de las flores* que la mezcla de todos los colores hace blanco. Distinto a lo que sucede con la pintura que la mezcla de todos los colores hace negro.

También los directores que no trabajan con diseñadores se pierden un apoyo enorme en el trabajo de mesa. Yo no sé por qué, pero últimamente pasa en el teatro que me llaman para hacer un diseño de luces cuando faltan quince días para el estreno. Y yo digo que no puedo hacerlo, ese no es un trabajo serio. Algo serio en un diseño de luces es empezar con el escenógrafo, con el diseñador de vestuario, con el concepto de la puesta, discutir, hablar, como lo que pasó con *Parece blanca* de Sarrain, junto a Jesús Ruiz que hizo la escenografía y yo estuve en las luces. Cuando Jesús me presentó la maqueta de la escenografía yo le empecé a decir: a mí esto me da posibilidad de poner luces por aquí y poner luces por allá, lograr esta sombra... Se crea un diálogo total. Los directores tienen que aprender a hablar con nosotros, no queda más remedio.



Tony Díaz: A mí me surge primero la imagen de mi espectáculo, de cómo yo lo quiero ver. Ya van pasando los años y, por supuesto, uno va ganando en experiencia y debe rodearse de un equipo que le pueda aportar. Es lo que estoy tratando de hacer con mi recién fundado grupo, Mefisto. Además de la cuestión actoral, el trabajo fundamental es el diseño, el concepto visual en la puesta, que esté tan vinculado, tan unido a la puesta que una cosa no se divorcie de la otra y que no sólo sea bonito.



Diseño de escenografía de Jesús Ruiz para *Peer Gynt* (Grupo Los Doce, dir. Vicente Revuelta, 1970)

Rubén Darío Salazar: Estamos hablando del diseño y a la vez del diseño como punto esencial ahora, pero yo ampliaría un poco más la visión hacia el mundo total del teatro. Recuerdo a Leandro Soto, trabajando con Buendía, y a Derubín y a Diana y a Gabriel Hierrezuelo y a Jesús y a Arrocha, y uno viaja hasta el presente y se da cuenta de que el teatro en general ha perdido la capacidad de defender las especialidades de un espectáculo.

La cultura general de un director es la que le va a exigir a un diseñador. No repetir fórmulas y no adornar, no decorar. Cuando un diseñador se siente que está decorando o adornando, se siente ofendido. Pero si el director no sabe el valor de eso va a utilizar al diseñador de una manera barata, chata, gratuita, inútil.

Debemos ir al rescate de las especialidades, del conocimiento general de la cultura para hacer un teatro que se diferencie de todo lo que se ha generalizado en el

cine, en la televisión, en el video y en la prensa de manera amorfa. El teatro debe defender y resguardar ese pedacito de ser humano que todavía está sintiendo, estimulándose, emocionándose y en eso el diseño juega un papel fundamental. No me estoy refiriendo en este caso sólo al diseño espectacular, porque a veces la gente dice: es muy buen diseño porque es espectacular. Para nada.

Un diseño excelente puede ser un diseño que nada más tenga luces y un solo traje. Igual puede ser un diseño muy raro y ahora me viene a la mente un espectáculo que hizo Estorino con Jesús Ruiz, *Aristodemo*, con madera quemada y telas corrugadas, quemadas: maravilloso, de una sugerencia tremenda.

El diseño, lo que me parece en estos tiempos, es que se ha abaratado por desinformación, tanto del diseñador como del director y de ese equipo donde se debe trabajar en pos de una cultura cada vez más fuerte.

Juan González Fiffe: Soy director de Teatro Andante, de Bayamo. Lamentablemente nuestro teatro se está desarrollando de forma muy desigual. Y no quiero que se entienda en ninguna medida que estoy asumiendo una posición paternalista. Pero lamentablemente el país no cuenta con estas grandes figuras del diseño cubano al alcance de sus manos para poder echar mano de su creación y asumirlo en un proceso natural en cualquier rincón del país.

Recuerdo con mucho placer en la década de los ochenta, cuando hacíamos los encuentros de diseño, los coloquios de diseño en la UNEAC. Fueron muy útiles, esa generación de grandes diseñadores nuestros tenía la oportunidad, o nosotros teníamos la oportunidad de dialogar con ellos. Esto realmente se ha ido perdiendo y siento que nuestro teatro se ahoga en las circunstancias. Ante esto se imponen acciones.

En el interior del país muy pocos tenemos la posibilidad de contar con un diseñador en el grupo. Y aun los que tenemos la oportunidad sentimos que esos diseñadores tienen muy poco espacio para desarrollarse, para crecerse, asistir constantemente a las exposiciones o a las grandes acciones que se realizan en La Habana y que no ocurren de igual modo en el resto del país.

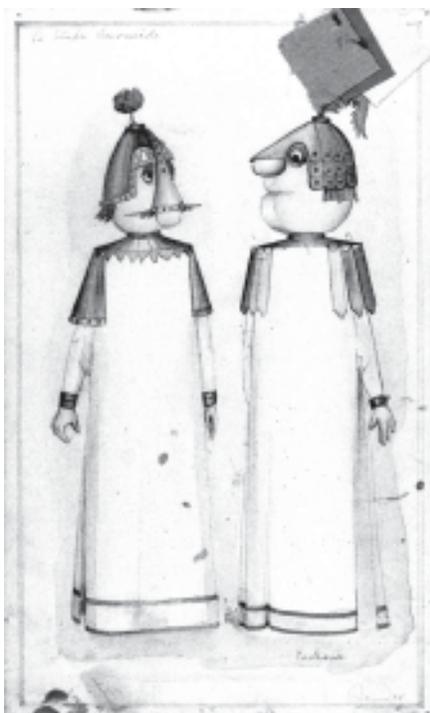
Tenemos una acción muy concreta: estamos creando en la ciudad de Bayamo, y lo hacemos extensivo a toda la región del Oriente del país, un curso de diseño y un espacio donde nuestros diseñadores puedan asistir y entregar allí su experiencia, exponer sus obras y compartir procesos con los jóvenes diseñadores que se han estado formando, unos por vocación y otros por necesidad.

Diseño de vestuario de Jesús Ruiz para *Peer Gynt* (Grupo Los Doce, dir. Vicente Revuelta, 1970)



d e l d i s e ñ o e s c é n i c o

Jesús Ruiz: Creo que es una situación que puede ir quedando atrás, esa de la escasez de rigor y el desconocimiento técnico o el divorcio de un diseño con un montaje, en la medida en que nuestro pensamiento se mueva en otra dirección y se logre de nuevo construir algunos espectáculos que sirvan de referencia y estímulo a otros, que por diversas razones viven en el letargo o sencillamente no han llegado al punto de reflexión suficiente como para producir un cambio en el abordaje de sus puestas en escena.



Omara Ruiz

Retornar al camino Charla con **Jesús Ruiz**

LA HISTORIA DEL DISEÑO ESCÉNICO CUBANO está por escribirse, no por hacerse. El nombre de Manolo Barreiro entre los que ya no están y el de María Elena Molinet como alguien con quien contamos desde siempre, qué significan para el diseño visual de la escena cubana.

Después de terminada una representación poco queda de ella. Los recuerdos, nítidos hoy, se tornan con el tiempo cada vez más impreciso, hasta que finalmente desaparecen cuando ya los que fueron parte del ritual dejan de existir. Mejor suerte tienen las obras de arquitectura, la escultura y otras obras de arte cuyos soportes, sólidos y duraderos no dependen para sobrevivir de la memoria, tan endeble. A las artes escénicas las salva como objeto de estudio la documentación profusa, sólo por medio de ella logran permanecer la obra y el artista. Sin historia estamos condenados a existir en esa dimensión «Donde habita el olvido».

En Camagüey creí justo comenzar nuestras exposiciones citando los nombres de Manolo Barreiro y de María Elena Molinet porque el día anterior, en otro de los encuentros, se había hablado de *María Antonia*, la importantísima obra de Eugenio Hernández Espinosa y a ninguno de estos diseñadores se les citó pese a que ambos fueron parte del equipo creador de la puesta en escena. La escenografía de Manolo y el vestuario de María Elena no sólo estuvieron a la altura de la obra, a la

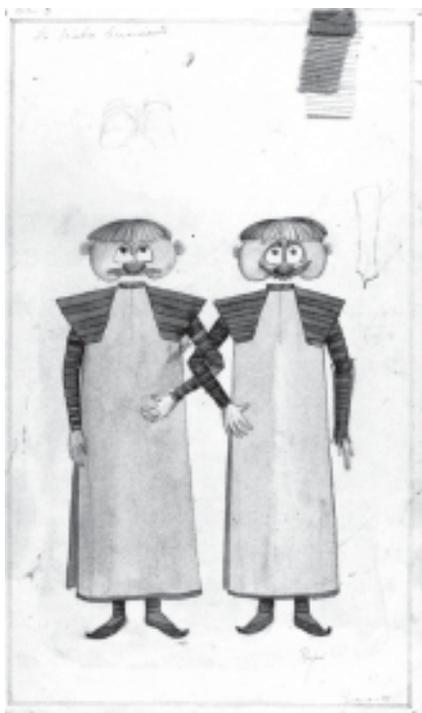
cual proporcionaron un entorno visual de alta calidad estética, sino que nos legaron la imagen que en lo adelante iba a servir para recordar la puesta en escena.

Esta omisión fue reveladora, pues indirectamente nos permitía constatar lo lejos que está el teatro cubano de dejar atrás esa mirada unidireccional que impide, en detrimento del resultado final, la utilización inteligente de todos los lenguajes que conforman una proposición escénica.

Manolo Barreiro es hoy prácticamente un desconocido y su obra vive sólo entre sus contemporáneos, María Elena, con una labor tan extensa e importante dentro del teatro puede correr igual suerte si no evitamos algo tan triste como entregarnos al vicio de olvidar hoy para tener que «rescatar» mañana. ¿Cómo explicarnos que los que ahora estudian diseño escénico no conozcan sus nombres ni sus obras?

¿Cómo se define el ahora de las relaciones interdisciplinarias en el proceso creativo de la puesta en escena?

Este encuentro de Camagüey estuvo dedicado a la relación entre el diseño y la dirección escénica. La asistencia fue muy alta, pero lamentablemente hubo muy pocos directores, lo que es un hecho que habla por sí mismo.



Diseños de vestuario de Jesús Ruiz para *La linda durmiente*
(Teatro Nacional de Guíñol, dir. Roberto Fernández, 1984)

d e l d i s e ñ o e s c é n i c o

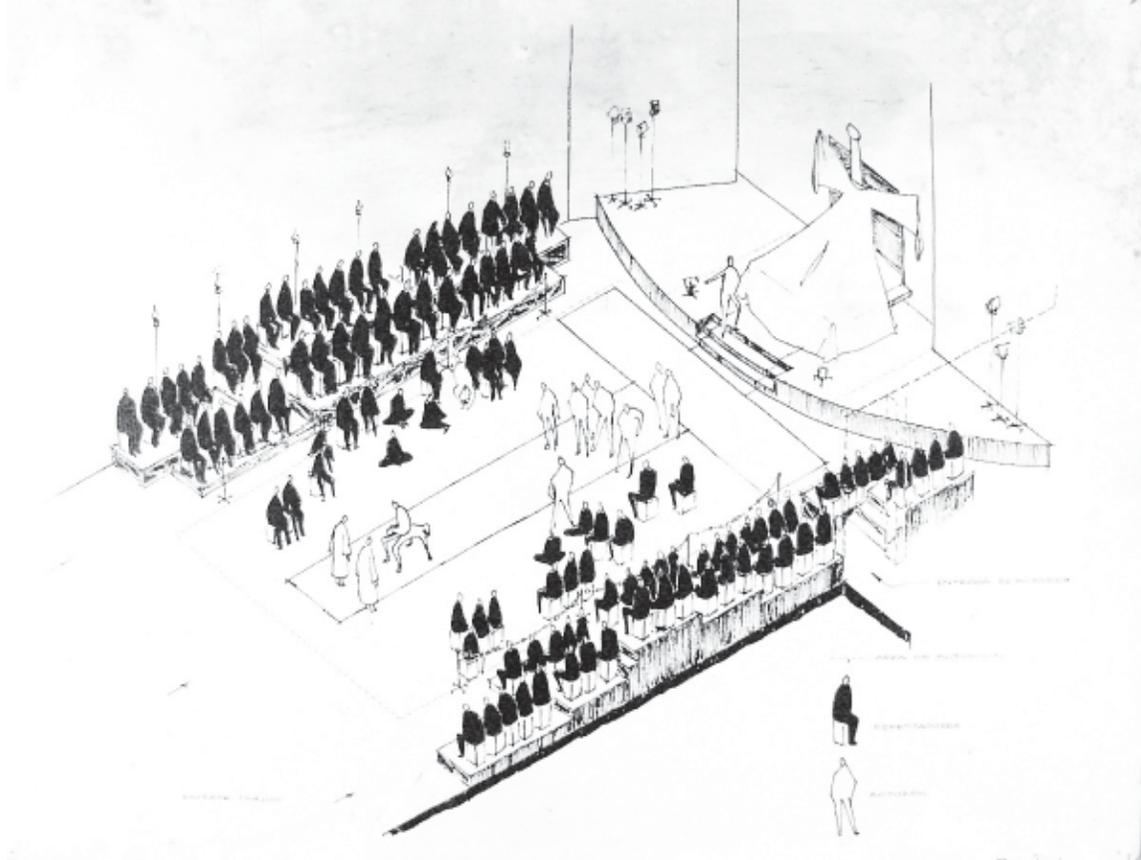
Los que comenzamos a trabajar en el teatro a partir de los años sesenta vivimos un período en que, como norma, el trabajo de creación de una obra se comenzaba en la etapa del «trabajo de mesa». Durante toda esa etapa de trabajo se producía el análisis que daba por resultado un criterio común a todos los integrantes del equipo de producción. Valdría la pena dedicar el tiempo y el espacio del que no disponemos ahora a tratar de conocer las causas por lo que esta práctica dejó de ser una norma para convertirse las más de las veces en un «accidente». Esa ausencia de diálogo en pos de un lenguaje común abrió las puertas a una suerte de reinado de la chapucería, al empobrecimiento sistemático de la plástica escénica. La falta de recursos, la pérdida de los procedimientos profesionales en el proceso de realización, el retorcimiento de los procesos de producción, entre otras cosas, son en parte causas reales y en parte verdades que pasaron a encubrir la dejación de principios éticos y estéticos dentro de nuestro movimiento escénico. Reuniones como esta de Camagüey son parte del esfuerzo por retornar al camino del desarrollo.

Prolongado vacío temporal en cuanto a la formación especializada e **intrusismo profesional**: relación causa-efecto que *padece* el ámbito escénico nacional. ¿Comparte ese criterio?

La interrupción de la formación de profesionales del diseño asestó al teatro un duro golpe que sólo pudo apreciarse con el paso del tiempo. No obstante, no es la única causa de eso que llamamos intrusismo profesional. También en mi opinión lo son la superficialidad y el oportunismo, que suelen marchar cogidos de la mano. ¿Cómo podríamos explicarnos que en cientos de ocasiones, al no contar con un diseñador profesional la dirección de una obra esté dispuesta a lanzar por la borda la visualidad de su obra poniéndola en manos de personas inexpertas, sin preparación ni experiencia?

Los datos de que dispongo podrían acercarnos a una respuesta en este sentido. Desde 1959 hasta la fecha aparecen registrados doscientas noventa y un personas que han asumido la función de diseñadores escénicos. Un gran número de ellos ha realizado un solo diseño. ¿Qué vio el público que asistió a esa representación?

Habría que ver sobre qué principios profesionales la dirección de cada una de esas obras aceptaba una situación que laceraba una parte tan importante de su propio trabajo, sin tener en cuenta, además, la desproporción entre los recursos que la sociedad aporta para la realización de esas puestas y el nivel de calidad que se ofrece. Esto es aún más grave si tenemos en cuenta que este fenómeno ha ocurrido en compañías y escenarios de primer nivel.



Diseño de escenografía de Jesús Ruiz para *Los juegos santos* (Teatro Juvenil de La Habana, dir. Pepe Santos, 1970)

Tal vez no estemos lejos del día en que no pueda asumirse un trabajo profesional dentro del diseño escénico si no se está preparado profesionalmente. Eso sería en su momento un paso apropiado para cambiar esta situación.

Un fenómeno cada vez más extendido es el que una sola persona asuma cada vez más aspectos del trabajo escénico y esto puede pasar por dos cosas, o tenemos cada vez creadores más capaces, émulo de Leonardo, o lo contrario, pero hasta el punto de no poder ni imaginar el daño que hacen a su obra.

Aparecen premios nacionales para diseñadores. ¿Es que valida profundamente la profesión o es sólo reconocimiento a nivel institucional?

Cuando debatíamos estos asuntos en Camagüey no podíamos saber que al poco tiempo dos diseñadores, Eduardo Arrocha y María Elena Molinet, iban a ser reconocidos con el Premio Nacional de Teatro. Esto es un hecho de profunda significación. Por un lado, la calidad de la obra de ambos y sus múltiples aportes a la escena nacional los habían hecho merecedores, desde hacía mucho tiempo, de esta distinción. De otro, llegamos al feliz momento en que el movimiento teatral pudiera reconocer, aunque de manera implícita, a la plástica escénica como uno de sus

pilares. No quisiera exagerar, pero esto puede ponernos en el camino de un nuevo teatro.

¿Quién pudiera definir las pautas generales de la creación en el diseño danzario?

El equipo de producción, del que forman parte el director, los asesores y los diseñadores. Este equipo, que discute el concepto de puesta en escena y elabora el concepto de diseño de cada puesta, es el núcleo desde donde toda pauta surge a la vida escénica. Lo que viene después es el aporte individual, la personalidad y estilo de cada diseñador y su capacidad para dejar una impronta, más o menos profunda, en el trabajo del equipo y en la memoria de los espectadores.

No creo en pautas generales para la danza u otro género. Cada uno plantea exigencias que le son propias. Así pasa con el teatro de figuras, o con el cine, para citar algunos ejemplos. Lo cierto es que la respuesta que elabora el diseñador para cada uno de esos requerimientos parte de un mismo cuerpo de conocimientos, que se adapta o ajusta en cada ocasión. Lo demás depende del talento especial que pueda tener el diseñador para expresarse en un medio o en otro. No necesariamente se tiene la misma gracia, el mismo talento para una obra dramática que para una revista musical.

¿La crítica se refiere seriamente al diseño o prefiere tratarlo tangencialmente, es la misma posición de los directores? ¿Cuáles son las consecuencias?

En los últimos tiempos *tablas* ha tenido la lúcida política de abrirle un espacio al diseño escénico en sus páginas y esto puede constituir un punto de giro en cuanto al conocimiento, la valoración y hasta el disfrute de la imagen escénica. Hasta ahora los críticos han sido con respecto al diseño, cuando menos, miopes, aunque como siempre pueda haber alguna «honrosa excepción». Creo también que críticos y directores avanzan hacia un estadio de cultura escénica más profunda, lo que hace posible una mirada más abarcadora. Hay, a mi juicio, una etapa de maduración en ciernes que permitirá una floración hasta hoy desconocida. Nadie me creerá, pero no está lejos el día en que el esfuerzo de *tablas* vaya acompañado y profundizado con estudios críticos destinados al estudio de nuestra visualidad desde múltiples perspectivas y, por qué no, hasta tal vez lleguemos a celebrar la aparición de una publicación especializada en que la crítica, necesariamente, tendrá que ser profunda y especializada.

Sólo la crítica nos permite crecer, sólo la reflexión es capaz de acercarnos al conocimiento de esa verdad que todos necesitamos encontrar para ampliar nuestros horizontes.

¿Hay conocimiento del lenguaje plástico de la escena, de sus resortes y alcance durante el proceso de trabajo de mesa?

Hay de todo en la viña del Señor. Si, como decía Carpentier, la «cultura es la capacidad de relacionar», lo que hay generalmente es incultura. También incomunicación e incapacidad para pensar en términos visuales. *El corazón es un cazador solitario*, a eso se ve reducido en muchas ocasiones el especialista del diseño y termina, después de realizar una imagen –que la dirección no ha sabido explotar– acusado de hacer algo que «no funciona», cuando en realidad muchas veces es que no se sabe cómo hacerla funcionar, palabra esta que nos introduce a un arcano inescrutable.

Cuénteme de las provincias, la contingencia y la urgencia.

La provincia no es obligatoriamente un páramo. Las condiciones son crudas. No obstante hay ocasiones en que nos llegan, desde esos lugares, los trabajos más refinados, o ingeniosos, auténticos. Ejemplos hay a lo largo de los años y para citar sólo algunos puedo referirme al persistente y valioso trabajo de Fernando Sáez en Santa Clara o al Teatro de la Estaciones en Matanzas. Esto me enfrenta a una pregunta que me he formulado muchas veces: ¿Si unos pueden, por qué otros no? Esto no excluye

la otra mirada, el otro ángulo. Todos los cubanos son, al menos hipotéticamente, espectadores de primera categoría con todas las consecuencias y obligaciones que de esto se deriva.

¿Qué es el proyecto de Galería Raúl Oliva?

La Galería Raúl Oliva será un espacio dedicado al diseño escénico, pero, aunque parezca ambicioso, yo tengo la honda convicción de que será un catalizador del pensamiento teatral.

La Galería contará con un Centro de Información especializado que con el tiempo se convertirá en una herramienta de trabajo para ese sector de estudiantes, diseñadores, académicos, etc. que se relacionen con el teatro cubano.

Será un espacio de encuentro entre teatristas, tan proclives a los desencuentros, por tanto, jugará un papel aglutinador de nuestras potencialidades.

Creo que con un programa de trabajo múltiple e intenso, rebasará los límites de nuestra propia y limitada geografía y acercará el público al teatro desde una dirección diferente, desde una disciplina que, junto a otras, constituyen su vida interior.

La galería ahora es un reto, dentro de un tiempo será el éxito de todos. Un éxito y un homenaje permanente a Rubén Vigón, Manolo Barreiro y otros que junto con Raúl Oliva, vivieron y trabajaron para que, parafraseando una consigna actual de largo alcance: «un teatro mejor fuera posible».

¿Cuál es su percepción del estado actual del diseño escénico en Cuba... tiene que ver con la ausencia de directores teatrales en el debate sobre el tema?

Está en su mejor momento en mucho tiempo, y creo tener razones para esta afirmación. Una cosa muy importante es que todavía vivimos los que recordamos su período más brillante. Es decir, contamos con cierta experiencia acumulada y todavía existen algunos referentes brillando a lo lejos. Un grupo de jóvenes se forma ahora como profesionales y sus trabajos me llenan de fe y orgullo. Por otro lado, el diseño está pasando a ocupar un lugar en el pensamiento del mundo teatral, y en consecuencia, crece alrededor de esta disciplina la reflexión de muchos artistas. A nivel institucional ocurre una saludable transformación en el camino de la comprensión de las particularidades de nuestro trabajo y de las necesidades que genera. Tenemos un diálogo, y no de sordos, con los que en estos momentos nos dirigen y este diálogo con el tiempo ganará en profundidad y calidad.

Por último, y no menos importante, los diseñadores no han salido de esta larga noche abatidos, sino con deseos de trabajar y el trabajo es, hay que recordarlo, lo que desarrolla al hombre.

Documentación del **Diseño** Escénico Cubano

Omara Ruiz

d e l d i s e ñ o

HACE ALGUNOS AÑOS EL DISEÑADOR Jesús Ruiz pensó en la posibilidad de presentar a Ben Rodríguez Cubeñas, miembro de la Cuban Artists Fund, un proyecto que propiciara la compilación y sistematización del diseño escénico cubano desde 1959 hasta la actualidad.

La idea fue aprobada y gracias al auspicio de la Fundación se pudo iniciar todo el trabajo de reproducción digital y archivo de la información visual disponible.

Esta Documentación del Diseño Escénico Cubano recoge hasta el momento cuatro mil doscientas sesenta obras de doscientos noventa y un diseñadores o actuates como tal en determinadas ocasiones.

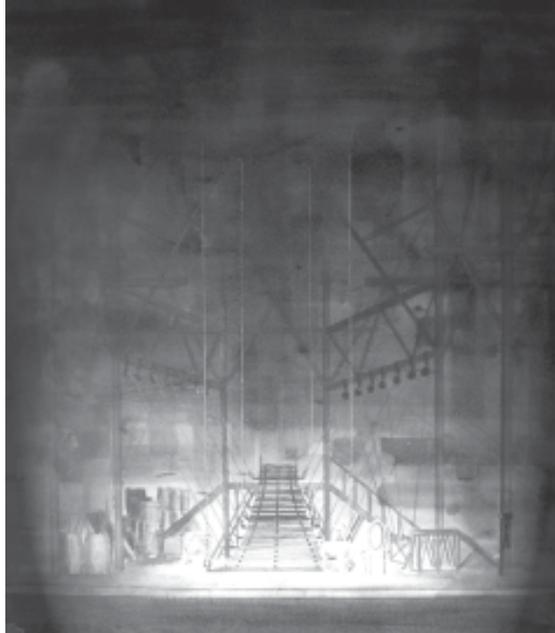
Realmente el objetivo final tiene que ver con las potencialidades de análisis morfológico-conceptual a partir de poder contar con la información visual sistematizada e imprescindible para tal propósito.

El proyecto ha dependido, y lo hace hasta hoy, de la disposición de los autores o dueños del material gráfico para hacer llegar los bocetos a manos de Jesús Ruiz, se digitalizan o procesan fotográficamente y son devueltos al propietario original.

Esta base de datos no es más dinámica y completa en el acopio de información a causa de la demora en la facilitación de la documentación original por parte de los propios diseñadores, en la mayoría de los casos.

Han sido demasiados años de no valorizar el hecho visual en escena, o reseñarlo con sentido de paralelismo sin una visión integral de lo escénico. Tampoco esa comunidad creativa que conforman las diferentes generaciones de diseñadores ha generado un diálogo crítico y un sistema difusor del diseño a partir de códigos curatoriales y expositivos propios, capaces de referenciar una praxis plástica portadora de un lenguaje decodificable según los dictados de la funcionalidad escénica, lo epocal o lo teatral.





Diseño de escenografía de Jesús Ruiz para *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* (Teatro Estudio, dir. Vicente Revuelta, 1975, sin estrenar)

e s c é n i c o



Diseño de vestuario de Jesús Ruiz para *El conde Alarcos* (Teatro Estudio, dir. Armando Suárez del Villar, 1975)

Es decir, no hay tradición de validar el proyecto visual por sí mismo como tampoco se le confiere el peso equivalente a la organicidad del suceso escénico.

Resultante lógica de todo lo anterior es la falta de motivación persistente en nuestros diseñadores en cuanto a preservar y promover su propuesta visual más allá de la representación teatral.

También es un hecho la no existencia del lugar físico de reunión y confrontación, algo que ocurre eventualmente en las salidas de los teatros y eventos afines.

Esta fuente de información sobre diseño escénico solamente es consultable en la casa de Jesús Ruiz, en un futuro próximo estará disponible en el Centro de Información que formará parte del complejo cultural Bertolt Brecht será complemento de la Galería Raúl Oliva. El Brecht permitirá el desarrollo coherente de la actividad expositiva y de investigación de las zonas en que opera la visualidad para la escena. La Documentación del Diseño Escénico Cubano ha sido basamento de esta estructura más compleja (el Centro) y operativa en la promoción y ulterior reconocimiento de la actividad plástica para la escena. Se prevee la realización de eventos teóricos, pasarelas y diversas modalidades de la actividad expositiva según el concepto de curaduría correspondiente al área del diseño abordada. Los estudiantes y estudiosos contarán con la información histórica y reciente acerca del tratamiento plástico de la escena; estos últimos programarán muestras de carácter transitorio en varias oportunidades del curso. Las dos instituciones docentes que tributarán a la Galería son el Instituto Superior de Arte y el Instituto Superior de Diseño Industrial.

La Documentación del Diseño Escénico Cubano será garante del sustrato indispensable para investigar, clasificar según la nomenclatura del modelo escogido y teorizar acerca de un producto artístico obviado por los espacios de análisis del arte plástico y levemente referenciado por la crítica teatral y danzaria.

Sistematizar puede derivar en legitimar una profesión de hacedores que solamente figuran a través de las lecturas sugeridas por las luces sobre las ropas y los objetos o simplemente la atmósfera conseguida a partir de estructuras formales que delimitan y conforman un espacio representacional.

Este estudio compilativo puede hacer que las indagaciones en el ámbito del diseño escénico sobrepasen la relatoría de colores, o simplemente vayan más allá de la interpretación generalizadora de los efectos físicos presentes en la escena.

Toda esta información lejos de circunscribirse al valor patrimonial de lo archivado, por antes valorado, debe generar una investigación profunda, capaz de establecer analogías morfológicas, efectuar relecturas y adecuaciones prácticas posibles, jerarquizar estéticas individuales en una u otra época, entre otras posibilidades de estudio acerca del hacer en diseño para la escena cubana.

Diana Fernández

Bordando con la imagen

La Habana. 1850. Calle Mercaderes. Toldos multicolores suavizan la intensidad del sol para quienes asisten a realizar sus compras en algunos de los comercios que allí se concentran. Frente a uno de los tantos establecimientos se detiene un carruaje. El arrogante calesero –librea de color brillante adornada en oro, plata y galones, grandes polainas– controla, fusta en mano, el paso de las bestias. Las jóvenes –con sus delicados vestidos claros, escotados y bellos peinados al descubierto– apenas se mueven de sus asientos; se abanicen y sólo miran hacia el interior en busca de la atención del empleado. Solícito, este se acerca y les muestra, en plena calle, sus ofertas: tejidos variados en género y color, para ser seleccionados por sus agraciadas clientas...



Diseños de vestuario de Jesús Ruiz para *Conradanza* (Mefisto Teatro, dir. Tony Díaz, 2006)

ESTA ESCENA –COMÚN EN LA VIDA DE LA Habana de mediados del pasado siglo– es posible de reconstruir gracias a cronistas, pintores, grabadores y visitantes a nuestra Isla, quienes nos han dejado sus múltiples y detalladas impresiones sobre los diversos aspectos de la vida cotidiana de la Cuba colonial. La vestimenta ha sido descrita –de forma textual o visual– por estos valiosos testigos de la sociedad cubana del siglo XIX, como si intuyeran el valor de la indumentaria, la cual –igual que la arquitectura, la decoración y la alimentación– forma parte de la cultura material y constituye uno de los aspectos que complementa la imagen del hombre dentro de su medio como una manifestación más de la cultura de un pueblo.

En Cuba, la poca tradición artesanal en lo referente a textiles e indumentaria anterior a la conquista y la casi total destrucción de la expresión de la cultura material y espiritual de los indígenas, explica la inexistencia de una indumentaria típica que –como en la mayoría de los países latinoamericanos– responda a la evolución del traje precolombino y a su mezcla con elementos de la vestimenta occidental y/o africana. A pesar de ello, la imagen del cubano comenzó a perfilarse en una «manera» de vestir diferenciada del peninsular, proceso que se inició a principios del siglo XIX y que se definió a mediados del mismo.

El estudio de dichas peculiaridades vestimentarias en los diversos sectores de la población colonial cubana, constituye un campo fascinante y poco explorado de investigación. Entre las principales fuentes de información para cualquier acercamiento al tema se encuentran, sin duda, las artes plásticas. Grabadores, retratistas e ilustradores,

cubanos y extranjeros, dejaron sus impresiones convertidas en valiosos documentos para el estudio y exploración sobre la imagen del hombre durante la colonia. Sobre estas fuentes y su relación con la vestimenta en Cuba durante la etapa colonial trataremos en los siguientes apuntes.

A la par que se poblaba la Isla por los conquistadores y con el traslado de sus instituciones sociales y de clase y la destrucción de casi la totalidad de los vestigios de la cultura de los indígenas, se iniciaba la penetración de las formas del vestir europeas, según la moda imperante en España. La poca existencia de referencias –tanto escritas como visuales– del modo de vestir de los pobladores en los primeros siglos de la colonización nos impide detallar el atuendo de funcionarios, colonos y otros habitantes de la Isla.¹ Cuando los criollos llegaron a componer una clase económicamente fuerte y al convivir cada día con los comerciantes y funcionarios españoles dentro de la vida social de la colonia, convirtieron en un reto tratar de alcanzar un nivel decoroso en su atuendo a fin de competir con el peninsular. Este sentimiento de competencia surgió por el contacto directo de nuestra oligarquía con los habitantes peninsulares de alta jerarquía propiciado desde el inicio que ambos vistieran de manera muy similar.²

Los retratos de principios del siglo XIX que nos han legado pintores como Vicente Escobar (1757-1834) y Juan Bautista Vermay (1784-1833), nos presentan personajes de la sociedad cubana, elegantemente vestidos, con alarde de finos encajes y a tono con la moda europea. Los personajes que retratará Vermay para los muros del Templete en 1827, como representación de la *Primera misa*, reflejan tanto a la

jerarquía oficial de la metrópoli, como a las familias adineradas de la oligarquía criolla. Hombres y mujeres son retratados por el artista con una línea de vestir común, reafirmando el señalamiento anteriormente expuesto: que los criollos adinerados competían en elegancia y ostentación con los miembros de las más ilustres familias europeas. A pesar de las diferencias climáticas, de modo de vida y de la existencia de una identidad nacional en la mayoría de los componentes de nuestra oligarquía, los hombres sufrieron la incomodidad y el calor que les proporcionaban las prendas que componían el traje masculino de la Europa de aquellos años.³ La mujer, sin embargo, se benefició durante estas décadas con la moda imperante, derivada de la llamada «moda a la antigüedad clásica», manifestada durante el breve período del *Directorio* francés.⁴ Tal como se observa en el retrato que hiciera Vermay a *La familia Manrique de Lara*, la imagen femenina respiraba sencillez y ligereza, mientras que el hombre sufría la incomodidad de un conjunto aún dentro de la línea cortesana del *habit à la française*.

A mediados del siglo XIX, con el poder económico alcanzado, la actividad social y cultural en la Isla se incrementa y con ello, el afán de los criollos de ostentar su poder adquisitivo frente a los peninsulares. Como consecuencia, hombres y mujeres brindaron una mayor atención al cuidado y arreglo de su atuendo y era común que se comentara que «en los teatros, conciertos, bailes y reuniones se observa un buen gusto general y con placer oímos diariamente a los extranjeros decir que el bello sexo habanero puede rivalizar por su elegancia con el de la parte más culta de Europa».⁵

Para informarse sobre las variaciones de los detalles de modas masculinas y femeninas, nuestra oligarquía no se limitaba a copiar de los peninsulares habitantes de la Isla. El aumento de las comunicaciones permitió recoger información mediante los continuos viajes que realizaban las familias pudientes a Europa; asimismo se regularizó la difusión de variadas revistas de modas que lanzara París desde los inicios del siglo. Estas publicaciones contenían

ilustraciones creadas por verdaderos artistas como: Helene Leloir, Compté Calix y Annais Toodouze, así como comentarios y recomendaciones sobre trajes, accesorios y peinados.⁶ En el primer tercio del siglo XIX, con el auge de las publicaciones, se suma a los folletos importados sobre modas el primer semanario editado en Cuba a partir de 1829: *La Moda o el Recreo semanal del Bello Sexo*, excelente fuente que nos informa sobre gustos y preferencias de nuestras damas en relación a la moda importada.⁷

Las mujeres poseían variados medios para proveerse de las diversas prendas. La opción de realizar compras en Europa, en el propio París, era una vía. No obstante, existían en la Isla condiciones adecuadas tanto para la adquisición de gran variedad de géneros textiles como para la confección de la indumentaria. Desde el siglo XVIII había en Cuba mulatos y negros libertos que se dedicaban a la sastrería y zapatería.⁸ El oficio de sastre —por tradición y habilidad especial que tenía la raza negra para la artesanía— se concentró en manos de estos, estableciéndose en numerosos talleres en la capital. Algunos de estos sastres se anunciaban en los periódicos ofreciendo sus servicios.⁹ La presencia en la capital de una cantidad considerable de establecimientos comerciales destinados a la venta de tejidos importados y la existencia de numerosos talleres de sastres y costureras evidencian que nuestra burguesía ya no sólo se proveía de ropa comprada en España, sino que vestía con indumentaria de confección nacional, ya que la mujer cubana desarrolló grandes habilidades en la costura y el bordado como artesanía privada del hogar. Tanto la burguesa, conocedora del oficio a partir de su educación europea, como la de las clases pobres, a través de la enseñanza y costumbres españolas, llegaron a ejecutar labores de gran calidad y belleza, lo cual se convirtió en tradición mantenida a través de generaciones.¹⁰

Es en estos años cuando se iniciaron las pugnas entre las principales corrientes ideológicas como expresión





definitoria de nuestra nacionalidad, lo cual se expresó también en la vida cultural de la época. Del autorreconocimiento característico de la etapa anterior se dio paso a la autodefinición de la cultura cubana. Cada corriente, cada tendencia, encontró la vía artística o cultural para materializar su función social. Se empezó a gestar una cultura diferente a la española, se perfiló un modo de vida cubano. Los criollos blancos se distinguían de los peninsulares por sus costumbres y hábitos, la forma de expresarse y hablar, por sus gustos y afinidades. A ello correspondió, lógicamente, un modo diferente en el vestir, apareciendo en este período las primeras referencias sobre las adaptaciones realizadas por las criollas en su vestimenta, con relación a la europea.

Las habilidades de la mujer criolla hacia la costura y su preferencia por la elaboración propia de su vestimenta, marcaron, indudablemente, la imagen de nuestras mujeres y fueron definiéndose ciertas peculiaridades que caracterizaron un «modo» de vestir «a la cubana», como revelación de una búsqueda de nacionalidad en su imagen dentro de la sociedad colonial. *La simplificación en los peinados*, la preferencia por *prescindir del sombrero*, el uso de *vestidos escotados* para el diario, el *predominio del blanco* en el color de los tejidos y la *calidad artesanal en la costura y el bordado*, resumen esos rasgos que diferenciaban a una dama cubana de la peninsular.

Estas peculiaridades de una manera de vestir diferente pueden ser observadas en la pintura de la época. Tanto en la obra de los retratistas, como en la de los grabadores costumbristas, surgidos por el auge de la industria tabacalera y la fundación de la Imprenta Litográfica de La Habana –al organizarse la presentación y envase del tabaco–, se reflejan estas preferencias de la dama criolla. Los franceses Hipólito Garnery (1787-1858), Federico Miahle (1810-1881) y Eduardo Laplante (1818-?), el inglés James Gay Sawskins (1808-1879) y los cubanos Barrera y Barrañano, retratan la vida colonial de la Isla; mención aparte merece el vasco Víctor Patricio Landa-luze (1828-1889), quien se destacó,

sobre todo, por reflejar con mayor interés toda la sociedad colonial y, en especial, la temática negra. A pesar de que casi la totalidad de estos artistas eran extranjeros y no obstante su evidente visión idílica de la realidad cubana, sus obras constituyen una valiosa referencia sobre las costumbres y vestimenta de gran parte de la población de la sociedad colonial.

En la obra de Miahle –*El quitrín*– una de sus escenas costumbristas, puede ser considerada uno de los documentos visuales que con mayor claridad significa el carácter nacional de nuestras criollas. Tanto en la imagen retratada –tres señoritas con sus vestidos claros, escotados y sin sombrero–,¹¹ hasta la postura y la forma de disfrutar del ocio de las damas, caracterizan aspectos esenciales de la vida colonial cubana.¹² El predominio del color claro es observado en la mayoría de las representaciones pictóricas de la mujer cubana de la segunda mitad del siglo XIX. El pintor Guillermo Collazo (1850-1896), a través de *La siesta*, nos muestra la placidez del descanso de una dama con su clara vestimenta, dentro del entorno de una mansión colonial.¹³

La moda masculina, cuyas variantes durante el siglo se limitaron a detalles y accesorios, no fue motivo de variaciones por parte de los criollos. *Casacas, fracs y levitas* seguían, tanto en sus géneros como en su corte, las orientaciones de la moda francesa o inglesa. A pesar de que no se evidenciaron adaptaciones en la manera de vestir del criollo con relación a la moda europea, hemos encontrado referencias sobre un acentuado gusto por el uso del *dril* (algodón crudo) para la confección de los conjuntos.¹⁴ Bien es sabido que la preferencia por este fresco y claro tejido –reservado en Europa para la confección de prendas de uso deportivo o de campo– fue evidente en el período republicano, especialmente en las décadas cuarenta y cincuenta. Sin embargo, observamos cómo desde mediados del pasado siglo se apuntaba ya lo que sería un peculiaridad del vestir del cubano, rasgo observado por el pintor Walter Goodman en los hombres.¹⁵

Los diversos géneros textiles eran ofrecidos por los comerciantes distribuidos en establecimientos ubicados en su mayoría en la ya célebre calle Mercaderes, «la Broadway de La Habana», así como en Obispo y la calle de Ricla, mezclándose con sus tiendas de joyería y de abanicos, librerías, mercados de golosinas y refrescos. Las estrechas calles se llenaban de toldos a fin de proteger al transeúnte y posible comprador del castigo del sol.¹⁶ Estos establecimientos no adoptaban el nombre del dueño, como era costumbre europea, sino que se denominaban de manera fantasiosa: Esperanza, Maravilla, La Perla, La Bella Marina, La Delicia de las Damas, El Rayo del Sol, etc., y permitían la compra a crédito por parte de su clientela. En cuanto a la confección de ropa masculina, a mediados y fines del siglo se multiplicaron los sastres quienes asumieron en gran mayoría la ejecución de la vestimenta masculina.¹⁷

Si bien el retrato —como tema más frecuente a lo largo de la pintura del siglo XIX cubano— cuya función era consagrar a los principales personajes de las familias de alcurnia oficial y económica, nos legó un importante documento sobre las formas de vestir de las clases pudientes de la sociedad colonial, es la obra de los grabadores costumbristas quien reflejaría «la tipología de nuestro siglo XIX, con extraordinaria gracia y ligereza»¹⁸ y, dentro de esta, a los sectores medios y pobres de la población cubana.

No cabe duda de la existencia de esta capa media negra o mulata que formaba parte importante de la población criolla cuyos patrones, en modas y maneras, eran los de la

clase dominante de la sociedad colonial. No olvidemos que uno de los recursos para lograr una total deculturación de las masas de africanos traídos a la Isla fue el despojarlos de todo vestigio de su cultura, entre ellos, la vestimenta, atributos y complementos propios de cada grupo étnico trasladado.¹⁹ Por ello, una vez obtenida la libertad y alcanzada cierta holgura económica, para la mayoría de los miembros de este grupo social, la vestimenta de la oligarquía era el modelo a seguir y, a medida que se lo permitieron sus recursos económicos, copiaron —a través del traje de los criollos ricos o directamente de las publicaciones de modas— las líneas del vestir de Europa, pero dotando a su vestimenta de un rasgo que la distingue: su carácter llamativo y colorista.²⁰

Sobre la imagen del negro y la población mestiza en general, existe abundante información —tanto visual como escrita— por el hecho de llamar la atención de los visitantes y de los residentes en la Isla como elemento pintoresco, caracterizador del peculiar mosaico étnico-cultural del país. Desde las impresiones de Garnerey, en su *Vista de la Plaza Vieja de La Habana*, pasando por las litografías que Laplante realizara como ilustraciones del libro *Los ingenios*, hasta los *Tipos y costumbres* de Landaluze, los sectores negros y mestizos de la sociedad colonial han sido retratados detallando tanto las posturas como su vestimenta.

Es sobre todo en las series realizadas por el grabador vasco como encargo de la producción tabacalera, donde se retrata —con una visión propia— la cotidianidad de la vida del





pueblo en la colonia, como respuesta a un interés personal por lo costumbrista y exótico de quien residió en una de las zonas de la provincia habanera con mayor número de sectas africanas: Guanabacoa. Así observamos en las series *Vida y Muerte de la Mulata* realizadas para la fábrica La Charanga de Villergas y *Vida de la Mulata* para la marca La Honradez, la imagen coqueta, exuberante y llamativa de la mulata que vive de la demanda que de «sus favores» hacen los hombres blancos, criollos o peninsulares, en la mayoría de las catorce escenas en que se divide la primera serie. El atuendo, en todas las escenas, se corresponde con la moda parisina de los inicios de la década de los sesenta del siglo XIX, sin embargo, aspectos como la amplitud del escote con que aparece la mulata, la brillantez del colorido, así como la abundante joyería destacan –no sin cierta exageración– el gusto de las mestizas en cuanto a vestimenta se refiere.

Existen datos que nos revelan el deseo de ostentar a través de su imagen que poseían las mujeres negras desde los primeros siglos de la colonia. Debido a esta tendencia llamativa en el vestir de las libertas, se expidieron decretos y disposiciones reales ante las quejas de los ciudadanos blancos y autoridades de la colonia.²¹ Es así comprensible que, una vez con ciertos recursos económicos, las negras y mulatas se preocuparan, ante todo, por engalanar su imagen, como bien reproduce Landaluze en *El gusto y el gasto*, una de las diez escenas de la serie *Historia de la mulata*, de la marca Para Usted.

Si bien la sensualidad de la mulata, a través de la constante insinuación de las formas de su cuerpo –escotes bajos, faldas levantadas por el aire o al caminar, etc.–, es la tónica

predominante del retrato que hace el artista en las primeras series –*Vida y muerte...* y *Vida de la mulata*–, en las escenas creadas para *Historia de la mulata* intenta reflejar con aire ridículo la imagen de la mestiza. La vestimenta reproducida en estas escenas correspondería a una etapa de la moda femenina de finales de la década de los sesenta, en que los trajes se recargan en su decoración,²² Landaluze reproduce, exagerándolo a sus extremos, el inicio del «estilo tapicero», tanto en la variedad de los géneros como en el colorido, asimismo lo refleja en la variedad y cantidad de los accesorios –mantón, abanico– y tocados. También en sus óleos *Negros cubanos acicalándose para ir al baile* y *La toilette para el sarao*, el pintor retrata a una pareja de negros con evidente intención de subrayar la coquetería en ella y cierto «dandismo» en él.

Efectivamente, grabadores y cronistas destacaban el «mal gusto» de la vestimenta de la pequeña burguesía de color, así como el predominio de colores estridentes y la brillantez excesiva en su atuendo.²³ Villaverde, al describir el ambiente del baile «de cuna» organizado por la mulata Mercedes Ayala, relata: «Bastante era el número de negras y mulatas que había entrado, en su mayor parte vestidas estafalariamente».²⁴ Es innegable que en alguna medida se reflejasen en la vestimenta de la mujer negra o mestiza ciertos conceptos estéticos diferentes a los occidentales que imponía la metrópoli, transmitidos a través de las generaciones como resultante de la ascendencia africana de este sector social de la colonia, lo cual influyó –según su posición e integración a costumbres e ideología de las clases blancas– en la indumentaria de hombres y mujeres

negros y mestizos. Esta incidencia de la estética de la cultura africana en el modo de vestir de las mujeres mestizas y negras pudo reflejarse en: gusto acentuado por el uso de colores brillantes, mayor utilización de accesorios y joyería y vestidos con mayor profundidad de escote, características que han reflejado los grabadores a través de su obra.

Significativos por su tipicidad, originalidad y por representar una auténtica muestra de mestizaje a través de la ropa, son ciertos personajes de origen popular y urbano surgidos en la sociedad colonial cubana y que fueron recogidos tanto por la plástica como por la literatura del siglo XIX. Entre ellos destacan: los *negros curros* y el *calesero*, quien, a pesar de formar parte de la capa social compuesta por los esclavos, por su trascendencia en la vida de la colonia se convirtió en personaje popular.

A partir del siglo XIX y como resultado del auge azucarero, tanto la sacarocracia «ennoblecida» como los burgueses que compartían y rivalizaban con ella trataron de demostrar su opulencia económica a través de un modo de vida copiado, en muchos aspectos, del estilo europeo. Una de las tendencias europeizantes consistió en señalar sus propiedades por medio de marcas (decoraciones, escudos, iniciales) pertenecientes a sus dueños. De tal forma, viviendas, vajillas, cubiertos y otros utensilios fueron identificados por las diversas familias adineradas. Esta costumbre importada se aplicó también en el esclavo doméstico y, fundamentalmente, en el *calesero*. Cochero de las familias adineradas, se destacó por su simpatía dentro de los componentes urbanos de la colonia; el porte y el vestuario del *calesero* eran aspectos de gran importancia para sus dueños ya que el carruaje —y su guiador como parte de él— denotaba el rango de la familia.

La peculiaridad de los carruajes en Cuba ha propiciado que llegara hasta nosotros tan detallada referencia —tanto visual como textual— sobre este personaje, asimismo, el cuidado que se le proporcionaba a su uniforme ha permitido que se conservaran muestras originales de algunos de ellos. El *calesero* constituía compañía inseparable de sus amos en los paseos por las alamedas, para trasladarlos a efectuar sus compras en las zonas comerciales o simplemente para ir a realizar visitas.²⁵

Nuevamente el gran sentido de la observación del grabador Víctor de Landaluze nos permite conocer al detalle la vestimenta de este personaje o tipo popular. El artista, cuyas obras trascienden no precisamente por lo anecdótico, sino por «la riqueza plástica de las mismas, en su ejecución hábil y segura, en su poder de observación de los verdaderos valores pictóricos y, sobre todo, en su captación de lo esencial de los tipos populares».²⁶ Landaluze nos muestra en su serie *Tipos y Costumbres* el atuendo del *calesero*, el cual variaba según las condiciones económicas y el gusto de su patrón y consistía en: una prenda exterior, la cual podía ser *frac*, *spencer*,²⁷ *librea*, una especie de casaca corta con solapas, o *americana*; chaleco, camisa, pantalón o calzones, altas polainas, sombrero de paja o chistera y fusta. Se agregaban a este conjunto una corbata tipo chorrera, o formada por un

pañuelo o cinta, los adornos de oro y plata, así como los galones y escudos de armas, bordados en la chaqueta a fin de identificar a su dueño. Generalmente los galones ribeteaban los puños y parte delantera de la chaqueta; en ocasiones también el sombrero, cuyo remate consistía en una escarapela.²⁸

Otro personaje popular que se destacó durante el período colonial fue el *negro curro*. Sobre su procedencia y caracterización nos ha legado Fernando Ortiz un profundo estudio. «Los curros del Manglar fueron unos negros y mulatos originarios de Sevilla y peculiares en la ciudad de La Habana, que se distinguieron por su lenguaje, sus vestidos y sus adornos...»²⁹

Los antecedentes de los *curros* datan de la época de la invasión musulmana a la península, etapa en que entraron a España gran cantidad de negros africanos como combatientes de los ejércitos invasores o como esclavos. Más tarde, a medida que avanzara la Reconquista, pasaban a formar parte de la población de las ciudades españolas en condición de esclavos o como libres asalariados. A partir del siglo XVI llegaron a Cuba desde Sevilla, con las expediciones conquistadoras y colonizadoras. Había entrado a la Isla el germen del *negro curro habanero*, el cual surgirá una vez adaptado este negro «españolizado» a las condicionantes de la ciudad colonial. Es decir, que luego de un primer proceso de transculturación —producido en la península ibérica— donde se funde lo africano con lo español (o específicamente, andaluz) se produjo otra interesante adaptación al medio americano, conservando algunas de las características de su condición original y surgiendo otras nuevas que lo definirán como «tipo» especial, producto de las peculiaridades socioeconómicas de los primeros años de la historia colonial de Cuba y, sobre todo, de sus lugares de asentamiento: los puertos y pueblos suburbanos.³⁰ De la imagen y vestimenta de este personaje se posee abundante información, por haber impresionado tanto a cronistas como a grabadores.³¹ De los primeros son las fuentes que nos trasladan descripciones del *curro* original; las imágenes reproducen a un *curro* ya transformado y mitificado como personaje popular y hasta folclórico.³²

Evidenciando sus antecedentes, en la indumentaria del *negro curro* se mezcla lo africano con lo andaluz. Pantalón de pierna ancha, copia del usado por el tipo español, llamado flamenco, y camisa amplia del mismo origen; abundancia en pañuelos, signo de riqueza dentro de la cultura negra en Cuba pero también de posible influjo andaluz; el uso constante de un pañuelo en la mano como prenda de lucimiento y distinción, costumbre africana adoptada por el *curro*; chaquetilla y sombrero felpudo típicamente andaluces. Peinado tradicional de los negros de la costa occidental de África: trenzas cayendo por el rostro y cuello; el calzado característico como resultado de la adaptación de un zapato de «hombre blanco» a sus pies, poco acostumbrados a calzarse: eliminando el tacón y comprimiendo el talón de tal forma que, sin renunciar a tan preciada prenda de distinción social, la adaptaron a su gusto y costumbre, resultando de ello la «ruidosa y exhibicionista» chanclera.



Pareja del *negro curro* lo fue la *negra curra*, caracterizada en el vestir por el uso de una falda larga de cola, chambra escotada con mangas globo o sin ellas, pañuelo a la cabeza colocado «a lo congo» y, sobre todo, por la manera peculiar de cubrirse con un mantón de Manila o de burato de seda, el cual adquiría en el cuerpo de la negra un carácter sensual y llamativo al ser anudado de manera terciada en el pecho; al caer sobre las caderas y trasero el cuerpo del mantón, dotaba de movimiento a sus largos flecos de seda que seguían el contoneo del andar de este personaje. Completaba la imagen de *negros* y *negras curras* la abundante joyería: argollas, sortijas, cadenas de oro, gusto común tanto de los pueblos de África Occidental como de los gitanos andaluces. El uso de tales accesorios contribuía a lo llamativo de su atuendo, caracterizado este por un evidente deseo de destacarse y ostentar, y a su vez, en su forma muy personal, acercarse lo más posible al «mundo ostentoso» de los blancos.³³

Otro sector de la sociedad colonial cubana abundantemente reflejado en la plástica de la época es el campesinado. Desde los grabadores costumbristas hasta la retratística de la etapa republicana, la imagen del campesino y su medio ha sido tratada como una de las temáticas más recurrentes en la historia de la pintura cubana. El campesinado, como contrapartida social de los oligarcas azucareros, ganaderos y rentistas, es uno de los sectores más antiguos de Cuba, surgido desde los inicios de la

colonización.³⁴ Para referirnos a la vestimenta de este grupo social, debemos hacerlo a partir de dos aspectos que marcaron, no sólo la indumentaria del campesino, sino toda su cultura material y espiritual: el aislamiento geográfico y los rasgos propios que caracterizan a la población rural cubana. La composición étnica del campesinado fue en sus inicios fundamentalmente hispánica, debido a las emigraciones sucesivas tanto de peninsulares como de canarios. Estos últimos –que llegaron a constituir una parte esencial de los antecedentes de la cultura campesina cubana– comenzaron a penetrar en la Isla a partir del siglo XVI. El modo en que se realizó la concentración poblacional, la conservación de una base económica estable y la cohesión familiar-comunal, fueron aspectos que propiciaron la unidad cultural y el calor persistente de las tradiciones que caracterizan a la clase campesina cubana.³⁵

A pesar de esta raíz eminentemente hispana del campesinado cubano, su vestimenta –a diferencia de sus bailes y música– no presentó rasgos definitorios que evidenciaran tal influencia. Ni la rica indumentaria de los campesinos de Canarias, ni el colorido del traje de otras regiones de España, penetraron en la ropa de los hombres del campo cubano. Sin embargo, en el traje provinciano de algunas zonas de la península observamos ciertos elementos que se repiten en el atuendo del guajiro cubano: camisas amplias en cuerpo y mangas, uso de alpargatas como calzado



y de pañuelos en el vestuario del hombre; faldas rizadas y mantas en las mujeres.

Ya fueran trasladados o no estos elementos, lo cierto es que el modo de vida del campesino cubano –rural y comunal–, la lejanía y escasos medios de comunicación con las ciudades y la tendencia de conservar a través de generaciones las tradiciones, marcaron el uso de una vestimenta con pocas influencias de la moda urbana de la época;³⁶ el traje común de los campesinos era único e inconfundible: *pantalón y camisola amplia*, acompañados de aquellos accesorios necesarios para su labor (*pañuelo al cuello* para retener el sudor, *sombrero de ala amplia generalmente de fibra* para protegerse del sol, *calzado con o sin polainas* y con espuelas, machete o cuchillo); la *falda larga y rizada con blusa o chambra*, era la indumentaria más usada por las mujeres.³⁷

Tanto Landaluze –en varias de las series de estampas sueltas, denominadas *Costumbres cubanas*, realizadas para La Honradez– como Federico Mialhe, en su grabado *El zapateado*, nos muestran la imagen un tanto idealizada del campesino cubano. Sin embargo, en ellas se observan los rasgos esenciales que caracterizaron el atuendo del hombre del campo cubano; uno de ellos es el uso de la camisa por fuera del pantalón, por lo que debía poseer aberturas laterales a fin de facilitar la monta y el manejo del machete o cuchillo. Fue de esa camisola –que en manos de los campesinos le fueron agregados botones, bolsillos y alforzas–

manteniendo su largo, las aberturas laterales y la claridad del tejido, de la cual se derivó y apareció en el escenario rural de la Isla nuestra prenda nacional: la guayabera.³⁸

Durante la colonia la vestimenta en Cuba estaba orientada por la moda europea, recibida esta a través de la metrópoli. A partir de mediados del siglo XIX se evidenciaron rasgos en los atuendos de los criollos que marcaron una manera de vestir «a la cubana». En las mujeres: la ausencia de tocados, el uso de vestidos claros y escotados, la calidad de las labores manuales. Los hombres, por la introducción gradual del *dril* como género predilecto para la confección de sus prendas.

En la etapa republicana las nuevas condiciones socio-económicas propiciaron que hombres y mujeres se vistieran fieles a modas importadas. París y luego Estados Unidos fueron los patrones para la mujer. El hombre siguió a Inglaterra con algunas influencias del «norte» en cuanto a ropa deportiva. En la mujer no aparecieron rasgos definitorios de una imagen nacional; la tradición de costura y labores del período colonial fue ahogada en medio de una república sometida cultural y económicamente; a los asomos del posible desarrollo de una costura nacional, se impuso la industria confeccionista norteamericana y todo el mecanismo publicitario que condicionaba al público hacia el consumo de las modas de Norteamérica. La imagen del hombre cubano pudo identificarse con alguna nitidez al generalizarse el uso del traje blanco de dril acompañado del sombrero de pajilla, que, si bien no constituyen prendas autóctonas, caracterizaron el vestir masculino durante la República. Asimismo, la guayabera logró, con no pocas trabas, mantenerse en uso trasladando sus raíces campesinas a la vestimenta urbana del hombre cubano.

Sobre esta nueva etapa de la evolución del vestir en Cuba existe abundante información. La fotografía, y luego el cine, sustituirán a la pintura; las revistas especializadas y las crónicas en la prensa periódica abundarán en el nuevo siglo. El pasado colonial, sin embargo, continuó constituyendo la fuente para defender una manera de vestir propia, producto de la mezcla única e irrepetible que dio lugar a nuestra cultura y cuyas peculiaridades podemos advertir gracias a los artistas cubanos y extranjeros que se dejaron impresionar por algo tan aparentemente superfluo pero íntimamente ligado a la psicología del individuo y a la cultura de un pueblo como es la indumentaria.

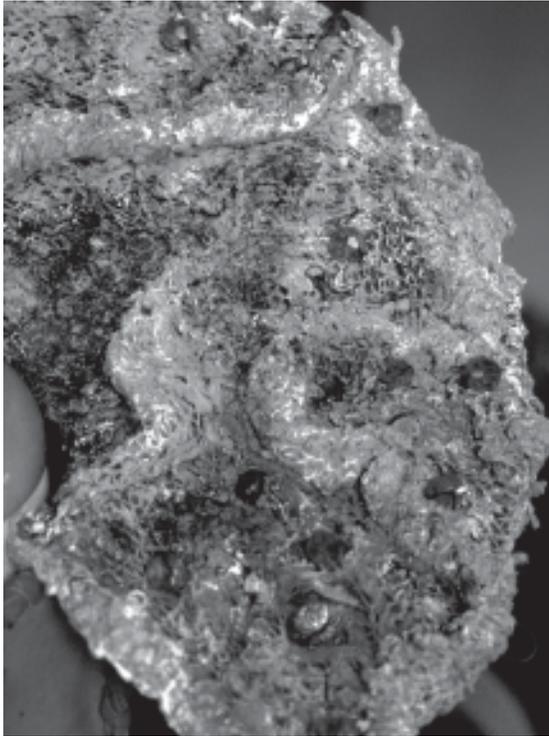
NOTAS _____

1 Como es sabido, las condiciones del país no favorecían el origen de un ambiente cultural que permitiera el crecimiento de las artes; las manifestaciones plásticas se limitaron al dibujo lineal: trazos, planos, esbozos de La Fuerza, La Punta y otras construcciones militares, religiosas o residenciales.

2 «El traje usual de los hombres y mujeres en esta ciudad es el mismo, sin diferencias, que el que se estila y usa en los más celebrados salones de España, de donde se le introducen y comunican inmediatamente con el frecuente tráfico de los castellanos a este puerto» José Martín Félix de Arate. *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales*. Co-

misión Nac. de la UNESCO. La Habana, 1964; pg. 94 y 95.

- 3 La indumentaria masculina en toda Europa Occidental a partir de 1800 había renunciado a la fantasía y el esplendor que la caracterizó durante cuatro siglos de moda aristocrática; quedaron atrás las cintas, los encajes, las decoraciones, pelucas y plumas. La austeridad representó la imagen del burgués, financiero, comerciante o políti-co, quien sustituyó la vida cortesana y de armas por la de las tertulias, ópera, carreras y la bolsa. El traje masculino quedó así reducido a un número de prendas, marcado su uso según la ocasión: el *frac*, la levita y el *chaqué*; todas acompañadas por pantalones largos y chalecos cortos. Los géneros usados eran sobrios en textura y color, nada de bordados o incrustaciones, ni de sedas o satines; era la imagen de un burgués cuyo escenario era esencialmente urbano.
- 4 Una total transformación sufrió el traje femenino en menos de cinco años: el talle subió bruscamente y se colocó debajo de los pechos, el pesado vestido sobre el incómodo miriñaque o *panier* fue sustituido por una túnica simple, que apenas requería ropa interior; los tejidos pesados y excesivamente recargados cedieron su lugar a géneros ligeros y claros (batista, gasa, muselina).
- 5 Eliza Ma. Hatton-Ripley. En: *Viajeras al Caribe*. Colección Nuestros Países. Casa de las Américas. La Habana. 1983; pg. 285.
- 6 *Le Beau Monde, La Belle Assablés, Le Fo-ilet, Le Courrier des Salón, Le Moniteur des Modes, Les Modes Parisiennes, Le Journal des Demoiselles, Le Petit Courrier des Dames*, son algunos títulos de publicaciones, las cuales —en ocasiones traducidas al habla hispana— llegaban a las capitales de varios países del nuevo continente.
- 7 Debemos señalar que antes de llegar a mediados del siglo, contábamos con máquinas de coser tipo industrial y posteriormente las de uso doméstico. En 1857, a pocos años de creada la patente Singer, se estableció en La Habana el primer taller de confección a máquina.
- 8 A partir de la década de los treinta, se destacó como sastre preferido por las clases acomodadas de la capital, Francisco Uribe, sargento primero beneficiado del Batallón de Pardos Leales de La Habana. Por sus relaciones sociales y su popularidad entre los elegantes de la época, Cirilo Villaverde lo incluyó en su obra *Cecilia Valdés*, siendo el «sastre de moda» (como lo llamaban sus contemporáneos) uno de los personajes del cuadro social descrito por el autor en su novela.
- 9 «El subteniente del Batallón de Morenos Leales de esta plaza Eusebio Marrero, ha trasladado su taller de sastrería de la cuadra de la ciudadela de La guardia, en la calle de Muralla, a la otra inmediatamente siguiente en la misma calle, unas cuantas puertas antes de la tienda de seda de los señores Velis. Marrero corta a la última moda y al gusto de quien lo ocupa. Tiene ya hechas y de todos los tamaños, casacas, levitas, chupas, chaquetas de librea y de distintos géneros, y es equitativo no menos que puntual, últimamente suplica el mencionado oficial Marrero que los señores todos lo honren ocupándolo.» (*Diario de La Habana*, 20 de enero de 1827).
- 10 «El laborioso dibujo sobre la ropa de hilo fino y el bordado de los dibujos en delicados diseños de tela de araña, tan complicados que basta mirarlos para que los ojos le duelan a una (...) esa era la ocupación favorita de las señoras cubanas.» Eliza Ma. Hatton-Ripley. En: *Viajeras al Caribe*. Ob.cit. pg. 285.
- 11 Los vestidos que llevan las damas reproducidas por el grabador siguen la línea de la moda europea. La silueta correspondiente a las décadas cuarenta y cincuenta del siglo pasado se caracterizaba por el volumen excesivo de la falda, logrado por el uso de la estructura interior llamada crinolina o jaula (malacov por los cubanos). Innumerables volantes superpuestos decoraban el volumen inferior del cuerpo, estrechísima cintura y corpiños escotados de hombro a hombro para los vestidos de noche. Podemos suponer que el rechazo al uso del tocado por parte de las cubanas se deba al deseo de lucir a sus anchas su tan celebrada cabellera, la cual realizaban únicamente con sencillos pero hermosos peinados. Ya sea esta u otra la razón, es innegable que constituyó una peculiaridad en el vestir de la criolla la tendencia a no cubrirse sus cabellos.
- 12 Una visitante británica a nuestra Isla, impresionada por la ausencia del sombrero en las cabezas de las damas cubanas y por el uso de vestidos escotados (reservados, según las normas, para la noche), escribió: «A duras penas uno ve el uso del sombrero aquí y estoy empezando a andar sin él (...) El primer día pensé que la omisión del sombrero era imposible, pero la costumbre general pronto lo hace a uno reconciliarse con ello y ayer salí en una volanta descapotada (...) con un vestido que en Inglaterra sólo lo llevaría por la noche.» Amelia Nurray. Carta XX. En: *Viajeras al Caribe*. Ob.cit. pg.216.
- 13 El predominio del color blanco en la indumentaria de las criollas era mayor que el utilizado por las damas europeas que seguían la moda francesa de la época de Luis Felipe y el Segundo Imperio, la cual desarrolló el gusto por tejidos como la muselina, linón, percal y los algodones estampados en sus tonalidades más sentimentales (pasteles y blanco), pero reservado, fundamentalmente, para los vestidos de noche.
- 14 El pintor inglés Walter Goodman, de visita a nuestra Isla, nos describe la vestimenta de los asistentes al banquete de bienvenida ofrecido a su llegada de Europa: «La asistencia de varias damas con sus claros trajes de muselina, los caballeros vestidos de dril blanco...» Walter Goodman. *Un artista en Cuba*. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1965. pg. 15.
- 15 Se refiere a los hombres de Santiago de Cuba, zona en la que «...las características cubanas y las costumbres de sus habitantes se observan mejor(...) vestidos de dril blanco, sombrero de jipi-japa y zapatos de la mejor piel española(...) vende almidón, artículo de gran demanda en Cuba para estirar la ropa de dril blanco...» Ibidem. pg.241.
- 16 Llamaban la atención a quienes visitaban la Isla, dos aspectos relacionados con la manera de adquirir sus trajes o tejidos las criollas. Uno de ellos era la costumbre generalizada de realizar las compras desde el coche, cuando más, en la puerta del establecimiento, pues era común «...ver un dependiente al pie de una volanta mostrando a las bellas ocupantas pieza tras pieza de fino género de lino y de transparente pinta; o probando uno y otro par de zapatos de cabritilla y satén en sus delicados pies.» (Louisa Mathilde Houston. Desengaño. En: *Viajeras al Caribe*. ob.cit, pg.299); así como la confianza que las damas depositaban en sus esclavas, a quienes encargaban de transmitir a modistas y tenderos las prendas o tejidos que deseaban adquirir.
- 17 En el censo realizado en 1872 se refleja cómo este oficio ocupó el segundo lugar dentro de todas las profesiones artesanales de la época y estaba concentrado fundamentalmente en manos de negros y mestizos:



	blancos	negros y mulatos
carpinteros	6,226	5,846
sastres	1,419	11,923
albañiles	3,726	41,890

- 18 Adelaida de Juan. *Pintura cubana: temas y variaciones*. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Ciudad de La Habana, 1978. pg. 25.
- 19 Con el objetivo de eliminar cualquier signo de cultura homogénea africana, se recurrió no sólo a una estructuración específica dentro de la composición de las dotaciones, sino a la imposición de un nuevo sistema de trabajo, de costumbres, alimentación y vestimenta. La economía de plantación exigía uniformidad y baratura en el vestuario, por lo que se recurrió a prendas de corte lo más simple posible confeccionadas en tejidos baratos, pero resistentes. Con el auge de la industria azucarera y la entrada masiva de esclavos a las plantaciones, se desarrolló la producción en serie de ropa para esclavos. Ello permitió que a partir de 1843 entraran en vigor en la Isla los Artículos 7 y 11 del reglamento de esclavos, los cuales regulaban la vestimenta a entregar a cada negro en las plantaciones. Al conjunto de estas prendas se le llamó *esquifación*. «Artículo 7: Deberán darles también dos esquifaciones al año en los meses de diciembre y mayo, compuestas cada una de camisa y calzón de coleta o rusia, un gorro o sombrero y un pañuelo; y en la de diciembre se les añadirá alternando, un año una camisa o chaqueta de bayeta, y otro año una frazada para abrigarse el invierno. (...) Artículo 11: Hasta que cumplan la edad de 3 años, deberán tener camisillas de listado, en la de 3 a 6 podrán ser de coleta; a las hembras de 6 a 12 se les darán sayas o camisas largas, y a los varones de 6 a 14 se les proveerá también de calzones».
- 20 Fredika Bremer, al relatar sus impresiones sobre el gran baile organizado por los negros libres de Matanzas para La Casa

de Beneficencia de la ciudad, expone: «Las damas negras, en su mayor parte, estaban vestidas a la moda francesa y muchas de ellas muy elegantes». Fredrika Bremer. Carta xxxiii. En: *Viajeras al Caribe*. ob. cit., pg.192.

- 21 La siguiente disposición es un claro ejemplo de que tras las denuncias de los «buenos ciudadanos» existía un marcado criterio clasista y colonizador: «Ninguna negra libre o esclava, ni mulata, traiga oro, perlas ni seda; pero si la negra o mulata libre fuese casada con español, puede traer unos zarcillos de oro con perlas, y una gargantilla y en la saya un ribete de terciopelo...» Ley xxviii del título 7º del libro de las leyes de Indias. En: José Antonio Saco. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países americano-hispanos*. Ed. Alfa, La Habana, 1937, t. I, pg.218.
- 22 Ya desde 1860 la crinolina, jaula o malakov (estructura interior que le brindaba el volumen circular a la falda) comenzó a achatarse en su parte delantera y a abultarse detrás. Esta gradual variación en la forma de la falda dio lugar a la «semijaula», la cual solamente abultaba el trasero y parte de las caderas. Con la simplificación de este armazón se llegó al polisón (almohadilla rellena que proporcionaba el abultamiento sin recurrir a estructuras ni aros). Tanto la semijaula como el polisón brindaron una nueva línea a la silueta femenina, acentuada por el uso de los vestidos llamados «tapiceros», provistos de gran cantidad de tejido de diversas texturas y colores, cuyos adornos se agrupaban en su mayoría sobre el polisón.
- 23 «Las damas mulatas se distinguían particularmente por su ostentación: flores y ornamentos brillantes en sus cabellos y pechos, de los que hacían alarde con el estilo de orgullosos pavos reales». Fredrika Bremer. Carta xxxiii. En: *Viajeras al Caribe*. ob. cit., pg. 203.
- 24 Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. Consejo Nac. de Cultura. La Habana, 1980. pg. 56.
- 25 «A las seis todos los quitrines aguardan a la puerta de las casas (...) Las calles se pueblan bien pronto de quitrines, carruaje particular de nuestra Isla, y demasiado curioso para no describirlo. Lo que primero se ve es un negro y dos ruedas...». Condesa de Merlin: Carta xxx En: *Viajeras al Caribe*, pg. 124-125. «El volante es conducido por un posillón, casi siempre negro, y su librea es de lo más alegre que pueda imaginarse; el oro y la plata están pródigamente extendidos por su persona, y el rojo y el azul, y todo color vistoso y festivo, escogido para su aderezo.» Mathilde Houston: Cap. xv. En *Viajeras al Caribe*, pg. 168.
- 26 Adelaida de Juan. ob.cit. pg.61 y 62.
- 27 Chaquetilla corta de mangas largas, de uso masculino y femenino, surgió a fines del siglo xviii y su uso se extendió hasta la tercera década del xix.
- 28 Desde La Habana se enviaba a Europa –hacia fábricas textiles especializadas en Francia o España– el diseño de los escudos representativos de los apellidos, recibíendose el encargo en rollos que se recortaban según la longitud deseada para el lugar de su colocación. La decoración de estos galones se realizaba a base de la repetición de los escudos, pudiéndose rematar estos con yelmos o coronas de acuerdo a la categoría social o el gusto personal del solicitante. Además de los galones, los botones constituían también un elemento distintivo. Podían ser enteramente de plata o bien de metal dorado o plateado. La sacarocracia ennoblecida reproducía en ellos sus escudos; la burguesía sólo estampaba las iniciales, y los botones de los caleseros de alquiler los usaban lisos, muy pulidos y sin ningún motivo ornamental.

- 29 Fernando Ortiz: *Los Negros Curros*, ob. cit., pg. 3.
- 30 El Manglar –barrio extramuros de La Habana en el litoral de la bahía con abundancia de mangles– fue el lugar de mayor asentamiento de negros curros. Conocida como el «hampa» de La Habana, esta zona se convirtió en lugar ideal para agrupar y ocultar de sus fechorías a los curros, cuyas actividades –sobre todo en sus inicios– eran las de matones profesionales. Sobre su «transformación» nos apunta Ortiz: «Con el tiempo el negro curro se fue transformando en un bribón disimulador. Perdió su profesional matonismo y pasó a ser una figura popular de los callejeros divertimentos carnavalescos que en grupos recorrían las calles disfrazados con los tradicionales indumentos y generalmente pacíficos, aunque con sus típicos desplantes retadores que traducían oralmente en versos de desafío, pasando a ser personajes inofensivos del folclore picaresco habanero». Fernando Ortiz: *Los negros curros*, pg. 49.
- 31 «Los curros tenían una fisionomía peculiar y bastaba verles para clasificarlos por tales; sus largos mechones de pasas trenzadas, cayéndoles sobre el rostro y cuello a manera de grandes mancaperos, sus dientes cortados a la usanza carabalí, la camisa de estopilla bordada de candeleros, sus calzones blancos casi siempre, o de listado de colores, angostos por la cintura y anchísimos de piernas, el zapato de cañamazo, de corte bajo con hebilla de plátón, la chupa de olancito de cortos y puntiagudos faldones, el sombrero de paja afarolado, con lenguas colgantes y negras borlas de seda, y las gruesas argollas de oro que llevaban en las orejas de donde cuelgan corazones y candados del mismo metal, forman el arreo que sólo ellos usan. Conóceles además por el modo de andar, contoneándose como si fueran de goma y, meneando los brazos adelante y detrás; por la inflexión singular que dan a su voz, por su locución viciosa y en fin, por el idioma particular que hablan, tan físico y disparatado, que a veces no se les entiende». J.V. Betancourt: artículo en *El Artista*, t.I, n. 21, 30 dic. 1848. En: prólogo a E. Castañeda a Francisco de Anselmo Suárez.
- 32 Villaverde incluyó también a este personaje dentro del cuadro costumbrista presentado en su *Cecilia Valdés*: «...hombre asimismo de color, era un tipo 'sui génesis', marcado, tanto por el traje que vestía como por sus acciones y aspecto. Componíase aquel de pantalones llamados campana, anchotes por la parte de la pierna, estrechos a la garganta del pie, lo mismo que hacia el muslo y las caderas; camisa blanca con cuello ancho y dientes de perro en vez de borde; pañuelo de algodón tendido en ángulo a la espalda y atado por alante sobre el pecho, zapatos tan escotados de pala y tacón, que apenas le cubrían los dedos ni le abrigaban el calcañar, de modo que los arrastraba cual si fueran chanclas y un sombrero de paja montado en un gargal de trenzas de pasas que tras de abultarle la cabeza demasiado, afectaban la forma de los cuernos retorcidos de un leonesco padre. Pendían del lóbulos de sus orejas dos lunas men-guantes que parecían de oro...» Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés*, pg. 528.
- 33 «La ostentación de los negros curros en sus vestidos y adornos tenía aún una acentuación más intensa por la significación social que en ellos adquirirían tales indumentos. Es cierto que estos respondían a antecedentes estéticos africanos; pero sin duda procuraban preferentemente ser en lo fundamental un remedo de las modas de los blancos.» Fernando Ortiz: *Los Negros Curros*, pg. 49.
- 34 Con las primeras reparticiones de tierra por parte de la corona durante los primeros años de la colonización y posteriormente con el aumento gradual de emigrados isleños y peninsulares establecidos en nuestros campos, había surgido el sector social campesino. La explotación a que estuvo sometido el campesino fue sumamente dura; primero, bajo la dependencia de tipo feudal, posteriormente –con la expansión azucarera– por los dueños de ingenios y luego por los grandes latifundios y monopolios yanquis.
- 35 Lo hispano se evidencia como raíz fundamental dentro del proceso de integración interétnica aun cuando en él intervinieron también otros componentes europeos y africanos. Desde la vivienda –producto de la asimilación de los primeros pobladores de origen canario de los materiales empleados por los aborígenes agroalfareros– hasta las manifestaciones musicales y danzarias (cantos de cuna, rondas, romances, punto guajiro, controversia y zapateo).
- 36 Esteban Pichardo, en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, editado por primera vez en 1836, nos describe: «Aquí el guajiro es sinónimo de campesino, esto es, a persona dedicada al campo con absoluta residencia en él, y que como tal usa el vestido, las maneras y demás particularidades de los de su clase. Hasta en las poblaciones se distingue desde lejos el guajiro: camisa y calzones de pretina (...) blancos o de listado de hilo, sin nada de tirantes, chalecos, casaca ni medias; zapatos de vaqueta o venado, sombrero de guano yarey de tejido fino y ligero; algunas veces por corbata un pañuelo casi a estilo mujeril, por plegado y flojo, todo como lo demanda el clima. Sin embargo, este vestido que llaman de largo no varía en la estación del frío, si alguna vez no echa mano al capote; en los caminos le acompaña al cinto un machete terceado con satisfecha indiferencia, cabo atrás, cuando monta en una albarda cómoda sobre un brioso caballo, que vuela por los caminos al toque de las espuelas de plata...» Esteban Pichardo: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, p. 296.
- 37 En una de sus cartas, la Condesa de Merlin expone sus impresiones sobre el modo de vida, carácter y vestimenta del campesino cubano: «Las gentes del campo, llamadas aquí guajiros o monteros, tienen un carácter excéntrico que los distingue de los demás países (...). Su vida material, sencilla y rústica está muy de acuerdo con su vida poética, y esta amalgama es justamente la que da a su acción un carácter romanesco y original.» Condesa de Merlin: *Viaje a La Habana*, pp. 117 y 118.
- 38 Los investigadores coinciden en que apareció en Sancti Spiritus en la primera mitad del siglo XIX.

De cómo Santiago García puso los pies en la Isla

Yohayna Hernández

Tu figura, Santiago, es una admonición contra la solemnidad y los gritos, aunque sean justos y justificables. Es una cuestión de gusto y de apreciación: la voz que grita o que se vuelve solemne pierde la luz de la llaneza.

EUGENIO BARBA

I. Empezaste haciéndonos reír¹

Somos una empresa de quiebre y fracaso.²

DEL 7 AL 13 DE ENERO EN LA CIUDAD DE

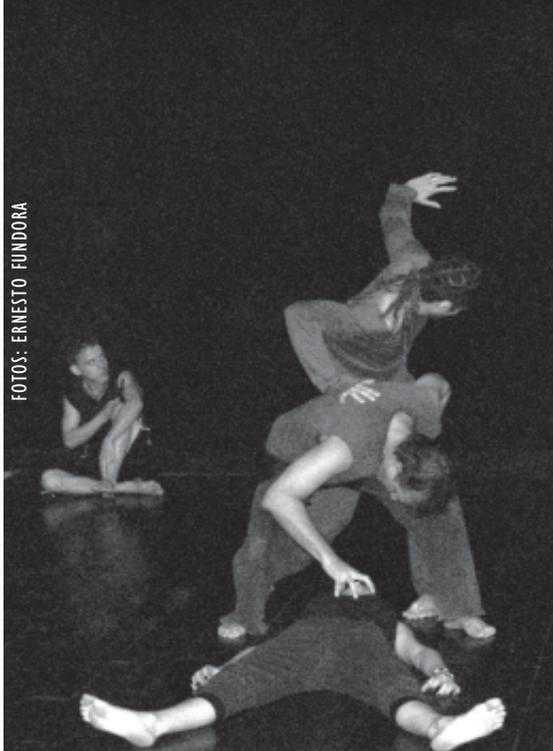
Santa Clara se desarrolló la VI Convocatoria del Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO), dedicada en esta ocasión a la dirección teatral y la creación colectiva. El evento contó con la presencia del maestro Santiago García, figura cimera de la práctica y el pensamiento teatrales latinoamericanos y director de La Candelaria, agrupación que celebra sus cuarenta años de vida artística. El Estudio Teatral de Santa Clara y la Casa Editorial Tablas-Alarcos le coordinaron un intenso programa de trabajo que incluyó no sólo el taller realizado en el centro de la Isla, sino dos conferencias impartidas en la Fundación Ludwig y en el Instituto Superior de Arte respectivamente.

El encuentro con un maestro del teatro es siempre un incentivo para las nuevas generaciones. Más si se trata de uno de la talla de Santiago García, quien ha mantenido a lo largo de estos años un diálogo orgánico con nuestro movimiento teatral y pensamiento teórico. Un maestro de maestros, pues su nombre permanece en la memoria de nuestros formadores, como un referente inamovible,

cuando relatan el montaje de *Huelga* de Albio Paz con Cubana de Acero, o su visión o lecturas de Brecht, transmitidas en el taller efectuado en los ochenta, o la constatación del repertorio de La Candelaria en festivales nacionales o internacionales, o su anecdotario citado una y otra vez, siempre oportuno y sagaz.

Aunque tengo que confesar que la labor de Santiago García y Teatro La Candelaria no eran desconocidas para mí, pues he tenido la posibilidad de vivenciar algunas de sus propuestas escénicas (en vivo o filmadas), interactuar con sus postulados acerca de la creación colectiva, la función y el compromiso del teatrasta con la realidad, la dramaturgia del actor, su ética como artista y la postura de resistencia que La Candelaria ha marcado en el contexto colombiano y latinoamericano en general, el hecho de tenerlo, escucharlo, observarlo durante una semana, compararlo con la idea de Santiago que me había construido durante estos años de instrucción libresca, constituyó una experiencia inédita para mí, que, sin afán de caer en tonos sentimentaloides o románticos, movilizará mis concepciones, mi sensibilidad teatral.

De Santiago se ha dicho mucho y en grande. ¿Qué podría agregar yo? Sencillamente nada. Quizás hacer más palabras de voces autorizadas, y no en busca de una validación, sino porque su presencia me generó exactamente esas mismas sensaciones. Ante las posturas ególatras y excéntricas de algunas personalidades que nos frecuentan —y no por esto dejan de ser seductoras más cuando hay talento de por medio— de Santiago me queda su infinita modestia, humildad, *llaneza*, su disciplina de trabajo, su



control milimétrico del tiempo, la agudeza de su observación, su capacidad de sorprenderse ante cualquier reflexión o resultado que se le muestre, su sentido del humor, sus anécdotas, su claridad en los conceptos y la sabiduría para compartirlos desde una auténtica transparencia.

II. Luego tiraste del sedal a la reflexión

Se piensa para hacer, pero se hace para pensar.

GOETHE

El taller se diseñó en cinco intensas jornadas, mañana y tarde. El domingo 7 se efectuó la inauguración del evento con las palabras de bienvenida a cargo de Roxana Pineda. A continuación Santiago García dictó una conferencia sobre la dirección teatral y la creación colectiva en Colombia. Los talleristas tuvimos también la oportunidad de ver un documental a propósito de los cuarenta años de Teatro La Candelaria.

Santiago trabajó con una totalidad de 21 talleristas que dividió en tres grupos de siete integrantes cada uno. Acordó los siguientes principios: durante las sesiones nadie podía cambiarse de equipo ni abandonarlo, no hay comunicación entre los diferentes equipos mientras improvisan, es decir, laboran en distintos espacios y a puertas cerradas, énfasis en el proceso y no en el resultado, deben partir de un tema, episodio, acontecimiento, conflicto, acción o asunto y con el mínimo de utilería, crear un corto, no más de cinco minutos, en el que mostraran el acuerdo que entre todos, a través del diálogo, el juego, el azar y la improvisación, pudieron construir escénica e ideológicamente.

Luego cada grupo, en presencia de los restantes y de un público habitual, presenta el ejercicio. Aquí seguíamos también una metodología de análisis. Un espectador hace el recuento descriptivo, sin valoraciones, y lo más objetivo posible de lo que vio. Acto seguido, se intenta realizar una

lectura, sin juicios de valor, que desentrañe las intenciones de la propuesta. Después los creadores del ejercicio explican cómo lo organizaron, lo que se propusieron hacer y lo que finalmente lograron y sus criterios sobre las opiniones emitidas anteriormente por los espectadores.

Por último, Santiago García interviene, precisa aspectos concretos y generalmente se nombra el ejercicio en conjunto (*Las ganas, El boomerang, Don Dinero, El güije*, entre otros). A la práctica en equipo, que tomaba toda la mañana y en la tarde devenía un espacio reflexivo, le antecedía conferencias que el maestro ofrece a los talleristas y al público, de diversos tópicos que se convierten en pautas a integrar sucesivamente en las improvisaciones diarias.

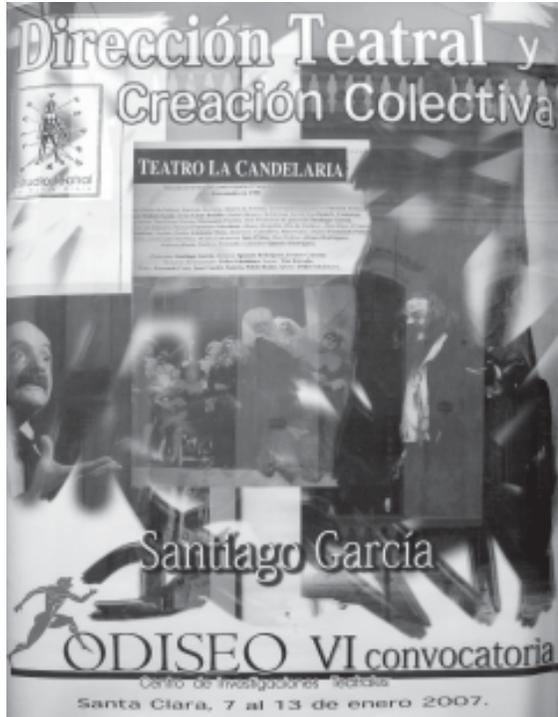
La primera charla estuvo concentrada en función de esclarecer el término de creación colectiva, el cual Santiago definió como una *actitud*, y no como un *método* o receta que pueda aplicarse indistintamente de las características del grupo, el proceso de creación en que se imbrique, el contexto teatral donde se inserta y la realidad económica, política y social que lo circunda.

La creación colectiva es un acuerdo de todos, una actitud de trabajo hacia lo colectivo, pero esto no significa que desaparezcan las especialidades: el director, el escenógrafo, el dramaturgo o autor. Estas se articulan en nuevas dinámicas de relación: se desarrollan procesos investigativos en los que el actor tiene mayores posibilidades de participación, de intervenir en los distintos niveles de producción del discurso espectacular y en las correspondencias del mismo con el público.

Y este fue precisamente uno de los objetivos del taller: poder producir en colectivo y que la comunicación se estreche entre los integrantes del equipo. Saber escuchar, saber oír, el rechazo a la autoridad autocrática.

Santiago García insistió en que cada espectáculo precisa un proceso de trabajo diferente. Refiriendo su trayectoria específica al frente de La Candelaria definió tres facetas que componen la creación colectiva: el campo de la investigación o indagación, el de la invención y el de la creación o creatividad. En el primer nivel, según las motivaciones que dinamicen a los integrantes del grupo se abre una etapa investigativa, en la que, en ocasiones, reciben asesoría de especialistas. En dicho período los creadores acumulan material procedente de la realidad según la temática que estén desarrollando. En la invención, toda la información obtenida, mediante el intercambio y las improvisaciones, empieza a traducirse al lenguaje artístico, se busca una forma de expresión. El campo de la creación o creatividad, también conocido como el de la ejecución, corresponde a la etapa de montaje y concreción del espectáculo, donde se sintetiza todo lo explorado en el nivel anterior. Es válido aclarar, que estas son abstracciones metodológicas que se realizan para teorizar los procesos creativos, pero la práctica no se rige por delimitaciones tan exactas.

La teoría del caos, la ambigüedad, las fuentes primordiales del teatro —el juego, el ritual y la narración—



y las categorías del arte teatral –la situación, la acción y el personaje– fueron tópicos abordados en los conversatorios matutinos de Santiago García durante su estancia. Estas charlas tuvieron un sentido vital para mí. Por la claridad con que Santiago definía cada término, además debo señalar que no solo estamos ante un creador experimentado en el terreno de la creación colectiva y la dirección teatral, sino también ante un teórico por excelencia de estos propios procesos.

Sin embargo, para los actores que recibían el taller, algunos muy jóvenes –estudiantes de las escuelas de teatro– hablarles de significado, significante, eje paradigmático y sintagmático, ambigüedad, teoría del caos, física cuántica antes de las improvisaciones, en lugar de aportarles herramientas de trabajo los dispersaba, porque para algunos, por no decir la mayoría, eran términos o reflexiones desconocidas. Estas premisas teóricas, que se explicaban con el objetivo de enriquecer los ejercicios, desde mi punto de vista, les ocasionaban grandes tensiones, que se ponían de manifiesto en los cortos que representaban.

Recuerdo la mañana en que, luego de finalizar Santiago una excelente exposición sobre la ambigüedad, lo explícito, lo implícito y lo tácito, al preguntar si alguien tenía dudas, un estudiante desesperado pidió la palabra y planteó: cómo concretamente podía ser ambiguo. Y su preocupación no es alarmante, detrás de esa inquietud que en un primer momento puede parecer ingenua, se esconde el hecho de cómo teatralizar toda esa información teórica. O el día en que se departió de la teoría del caos y el efecto mariposa. Se aludió a la máxima: «el aleteo de una mariposa en Pekín, puede desatar una tormenta en New York». Y recuerdo que el ejercicio de los actores consistió en ilustrar literalmente la frase anterior.

Creo que desde el diseño del taller esta fue una de las dificultades que generó, pues se producían ejercicios muy abstractos, ilegibles, oscuros, con poca particularización

en situaciones y conflictos. En cuanto a los tallerista es lamentable el hecho de que no se relajen, y quieran mostrar a toda costa resultados. Más cuando un taller da el margen para todo contrario: lo imperfecto, lo no cerrado, lo inacabado, la exploración milimétrica, particularizada. Los actores –y estudiantes de actuación– asumían los ejercicios como mini-espectáculos, y muestra de ello era el aplauso final e incluso el saludo cuando cada equipo presentaba su improvisación.

Las temáticas que estructuraban sus propuestas eran la libertad, la sexualidad, la emigración, la religión, el efecto mariposa por citar algunas. Temas que a un grupo teatral, siguiendo la metodología expuesta, le hubiese llevado meses de investigación para arribar a un hallazgo matizado. Ya que los equipos contaban con escaso tiempo de indagación o investigación, por qué no partir de un simple conflicto o una situación dada, y cito el genial ejemplo que puso Santiago para ilustrar el trabajo de Brecht con la ambigüedad.³ Recuerdo improvisaciones como *La Rueda*, que desafiaban los postulados de la lógica formal y la difusa, y otras que, en lugar de explorar en los caminos de la expresión, se convertían en un qué traigo aquí o un veo veo, con un público dispuesto a ver cada vez más, a fabular y a inventar, donde realmente no había nada o casi nada.

Incluso el último día uno de los equipos perdió un integrante, quien lo abandonó pues ya no sólo no se comunicaban con los espectadores allí presentes –que advierto que insistían en improvisar paralelamente con los actores– sino que no pudieron concertar un acuerdo interno, y el ejercicio final que realizaron lo evidenció: todos en el escenario trabajando por su cuenta. Sin más, los caminos de la anarquía.

El otro equipo, una vez impartida la conferencia de la acción, situación, personajes y conflicto, comenzó a aterrizar sus improvisaciones, y aunque lamenté un tanto el tono folclorista de las mismas, al menos ya estaban en el camino de la expresión y la comunicación. Incluso hubo algo que me divirtió: la parodia desde la ficcionalización de los criterios que se manejaban de manera concienzuda en los espacios reflexivos sobre sus propios ejercicios. Y eso fue un logro muy original, introducir orgánicamente estos criterios valorativos, con un tono choteador, en la situación que interpretaban.

Pienso que el tercer equipo sí evolucionó coherentemente. El punto climático lo alcanzó en su último ejercicio, que demostraba un crecimiento a la hora de estructurar una historia, contarla, distribuirla en las coordenadas espacio-temporales, una improvisación basada ¡por fin! en sus experiencias personales y de grupo, en particular sus impresiones del propio taller, cómo se habían sentido y comportado en esos días de búsqueda y aprendizaje.

Y cuando pienso a distancia en el saldo de este evento, considero que refleja muy bien los derroteros, peligros y aciertos de la creación colectiva como actitud ante el trabajo. El taller se me revela de pronto como un micromundo de los destinos de la creación colectiva en

América Latina, y aunque es una especulación repentina que solo puedo explicar desde los ejercicios presentados, pues no tuve acceso a cómo se construían y laboraban en colectivo,⁴ ahora quizás entienda por qué esa actitud pasiva del maestro, que a veces me inquietaba tanto.

Él sabía, como buen amante de la física cuántica, que una partícula puede comportarse, al mismo tiempo, como onda y como partícula: lo que es y lo que no es la creación colectiva. Ahora creo entender que esa pasividad mientras yo ardía –y vanidosamente debido a mi ego generacional acaqué a sus años– no era más que: «precisión, ironía, llaneza. Y profundidad».⁵

III. Precisión, ironía, llaneza. Y profundidad

El músculo de la invención es la imaginación.

El viernes 12 concluyó nuestro taller. Santiago García se despedía hablándonos de física cuántica y creación artística. Quizás sin notarlo, mientras explicaba el comportamiento de las partículas atómicas, nos entregaba la fórmula, a modo de subtexto, para resistir cuarenta años de creación en colectivo con un rostro siempre joven: pasión y renovación. Son estas dos palabras el ábrete sésamo contemporáneo para comprender cómo *Guadalupe años sin cuenta*, *El Quijote* y *Nayra*, pertenecen a un mismo grupo teatral.

Agradezco al Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo, al Estudio Teatral Santa Clara y en particular a Roxana Pineda y Joel Sáez, discípulos del maestro y a la vez maestros de los jóvenes actores allí presentes, el hecho de diseñar y defender, también desde una pasión obstinada, espacios de intercambio y aprendizaje como este. Un taller, que a diferencia de otros más centrados en aspectos técnicos, formales, tuvo la atipicidad de enfatizar la reflexión en colectivo a partir del análisis de los ejercicios. Demostrar lo ineludible de una teatralidad propia: «somos inventores de nuestro teatro, nuestros textos, nuestras teorías y nuestros métodos de actuación».⁶ Estimular las bases fundamentales de la creación artística en el teatro de grupo.

Personalmente me incomodó el recelo hacia los juicios de valor, hacia el análisis problematizador, que la loa y el autobombo –entendiendo este último término en el sentido de que el público presente insistiera en contar su

historia independientemente de lo que sucedía en el escenario⁷ –desplazaran miradas o posturas más incisivas en torno a las propuestas que se estaban gestando. Aunque la forma en que se asimilan los referentes siempre constituye un alma de doble filo para un movimiento teatral, allí estuvo Santiago García, para admirarlo, imitarlo, citarlo, digerirlo, contradecirlo, compactarlo, desacralizarlo... y sé que su taller, sus palabras y su presencia se instalarán en distintas graduaciones y velocidades, como suele suceder con lo genuino, en la memoria teatral de los jóvenes teatristas que estuvimos allí, a su lado, viendo cómo ponía los pies en la tierra.

NOTAS _____

1 Eugenio Barba: «Llaneza y vaivén» en *Arar el cielo*, Fondo Editorial Casa de las Américas. Los títulos de los dos restantes epígrafes tienen esta misma referencia.

2 Los exergos utilizados en los epígrafes pertenecen a Santiago García, son notas tomadas en su taller.

3 Santiago explicó uno de los ejercicios que Brecht trabajaba con sus actores para explorar la ambigüedad: un accidente. Un carro atropella a una señora mayor, los espectadores del hecho tienen diferentes opiniones al respecto: unos plantean que la culpa fue de la señora que no prestó atención al cruzar la calle, otros, que el chofer del auto venía a exceso de velocidad, otros que la familia de la señora por permitir que una persona de avanzada edad salga sola y así se van sumando numerosas percepciones del asunto. Aquí estamos ante una acción concreta que genera una serie de contradicciones y es una situación que se puede explorar infinitamente desde lo teatral. Sin embargo, en los ejercicios del taller lo ambiguo se convirtió en lo no claro, lo indescifrable, lo confuso.

4 Como expliqué anteriormente los equipos trabajaron a puertas cerradas. No pude constatar cómo se concebían los ejercicios. El público del taller y el propio Santiago García, participaba en la presentación y la etapa analítica de los mismos.

5 Cf. nota 1.

6 Santiago García: notas del taller.

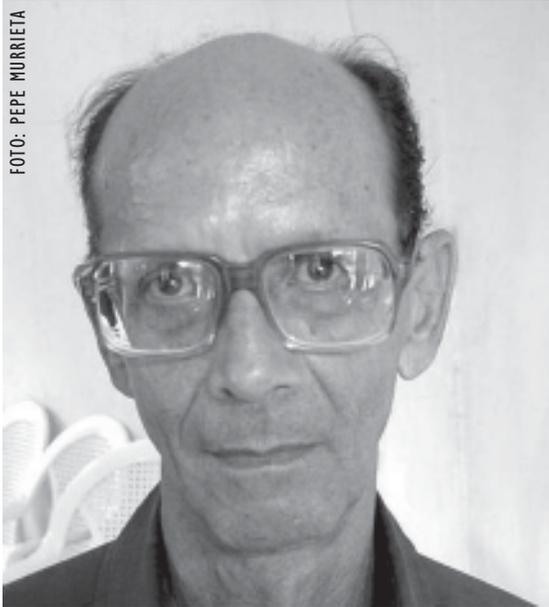
7 Pongo como ejemplo el fragmento de una improvisación, en la que un actor tarareaba la *Marsellesa* y esto bastó a algunos de los espectadores presentes para lecturas muy interesantes sobre el sentido de la Revolución francesa, cubana, y el destino de las revoluciones sociales en la contemporaneidad, lecturas que correspondían a la recepción del último estreno del grupo Buendía, *Charenton* y no a lo que los talleristas mostraban desde su ejercicio.



ILUSTRACIONES: DALLÁN

Que me castigue Dios o La puerta está abierta

David Camps



David Camps (Pinar del Río, 1939)

Actor, dramaturgo, narrador y crítico de arte. Se inicia en el teatro en el año 1957. A principios de 1958 ingresa en Teatro Estudio, donde permanece hasta 1962. En 1968 obtiene mención en teatro en el concurso UNEAC con la obra *En la parada llueve*, y en 1971, en el concurso Casa de las Américas con *En el viaje sueño*. Entre sus libros publicados aparecen *Balance* (cuentos, 1964), *Antonia* (teatro, 1989), *Paula y Elvira* (teatro, 2003) y *El día del Kipur* (novela, 2006). Ha sido publicado, además, en diferentes antologías en Cuba y en el extranjero.

Que me castigue Dios o la puerta está abierta se estrenó en octubre de 2006 en la sala Covarrubias del Teatro Nacional.

Franqueando puertas

Oswaldo Cano

DAVID CAMPS PERTENECE A UNA promoción de dramaturgos que comienza su actividad creativa en los años previos al triunfo revolucionario. Su activa participación en la eclosión dramática de la década del sesenta es un hecho incuestionable. Prueba de ello resultan títulos tales como *Canción de cuna*, *Misa por uno o más corredores* o *El sí y el no*. Sin embargo, en los últimos tiempos su relación con las tablas –y me refiero en especial al prolongado espacio de tiempo que media entre los estrenos de sus piezas- no es todo lo sostenido e intenso que debiera. Lo cierto es que el autor de *Antonia* ha incursionado también en la radio donde ha encontrado un cauce cálido para su vocación dramática. Esta puede ser una de las causas, pero no la única. En parte por salvar la deuda contraída debido al silencio y el injusto olvido, en parte por la insoslayable necesidad de ampliar las miras y sobre todo abrir la brecha de un diálogo plural y fecundo es que la revista *tablas* acoge en sus páginas un texto reciente de este autor. *Que me castigue Dios* o *La puerta está abierta* es título de la pieza que aquí presentamos. En ella Camps recurre nuevamente a

técnicas propias de la farsa e incluso del absurdo. Aún cuando no puede considerarse esta última como una constante de su obra lo cierto es que no le es ajena del todo.

En *Que me castigue Dios* tres amigas protagonizan un desenfadado y cotidiano ritual. Su funcionamiento deviene una suerte de catarsis o ceremonial cuya finalidad es exorcizar la abulia cotidiana, la grisura de una existencia que las atrapa en el más ramplón anodinitismo, cosa esta que entra en franco contraste con sus más íntimas aspiraciones. Bárbara, Lucrecia y Caridad son tres cubanas comunes y corrientes llenas de pequeñas y alcanzables ilusiones. La relación que existe entre ellas es bien especial y oscila entre la amistad y la tirantez, el juego y la rivalidad, la verdad y la representación. Con el funcionamiento de una noria que una y otra vez vuelve al punto de partida, *Que me castigue Dios* es un texto en el que se respira la densa atmósfera chejoviana y en el cual las disquisiciones existenciales se van abriendo paso poco a poco.

Depresión, neurosis, impostación, son algunos de los elementos que vertebran a las criaturas fabuladas por el autor. Personajes que insisten hasta el cansancio en crearse un mundo de ilusiones, un cosmos que ellas puedan manejar a su antojo, pero que pese a sus esfuerzos resulta tan hostil e imprevisible como la propia realidad. Para las protagonistas de Camps, al igual que para los de Sartre en *A puertas cerradas*, el infierno son los demás. Esa es la principal razón por la cual el juego se trueca en batalla y el alivio, la realización de sus más recónditos deseos –llámense maternidad o divismo–, se torna inalcanzable. En aras de satisfacerlas el autor vuelve la situación dramática al derecho y al revés, retorna una y otra vez a ella, como intentando agotar todas sus posibilidades, que no son otras que las de sus personajes de conquistar las pequeñas cosas que necesitan para acariciar la huidiza felicidad. El denominador común que reúne a estas tres mujeres es la hiriente soledad que enfrentan. El alcohol, su neoreligiosidad, los sucesivos cambios de identidades o al menos de biografías, no son más que un modo de huir, de hurtarle el cuerpo a la hostil realidad. Porque a diez de últimas se trata de seres descentrados que se afanan en vano por evitar una verdad que las lacera.

El lenguaje recurre al coloquialismo, a los giros propios del habla cotidiana de los cubanos de estos tiempos, pero al mismo tiempo es correcto, sencillo, llano y deviene el vehículo comunicativo por excelencia. Es precisamente gracias a los galimatías que fraguan los personajes, al juego intertextual que entablan con la música popular, en fin a esa intrascendente cháchara casera que resulta el incesante parloteo de Bárbara, Natividad y Lucrecia que nos enteramos de la real naturaleza de sus preocupaciones y de sus más recónditos anhelos. El choteo o simplemente la cubanísima puya aflora también en los intercambios, mitad hablados mitad cantados, de estas mujeres para quienes es prácticamente

imposible entender el mundo en el que viven, situación que las lleva de la depresión a la neurosis.

Estructuralmente *Que me castigue Dios* consta de un solo acto, contentivo de sucesivas escenas que se repiten en una espiral que va haciendo crecer las tensiones hasta desembocar en sendos monólogos en los cuales las protagonistas caen en estado de trance. Es así que la «realidad» al ser centrifugada va arrojando luz y descubrimos los subyacentes rezagos racistas, la decrepitud, la violencia, la temática de la inmigración y varios otros resquemores que funcionan como detonante del conflicto que las enfrenta. Dilema que, dicho sea de paso, no estriba en la rivalidad mutua sino en su brega contra el mundo que las soslaya, contra una sociedad que desde sus respectivos puntos de vista les ha negado un franco protagonismo. Mucha violencia contenida, embozada, hay en esta pieza con aire de farsa y apreciables aderezos propios del teatro del absurdo. Es precisamente la incoherencia y la ruptura con la lógica, para construir otra nueva o algo así como la lógica de lo ilógico. Porque en honor a la verdad el texto de Camps funciona a partir de lo insensato y lo paradójico mucho más que desde una perspectiva obvia. Estos últimos son quizás sus más apreciables méritos.

Ubicada en el contexto actual, la obra indaga en las contrariedades que acosan a cubanos y cubanas de a pie a partir de la superposición de planos ficcionales. No podría hablarse aquí de una doble ficcionalización ni de la asunción de la técnica del teatro dentro del teatro. A lo que tiende el dramaturgo es al juego de espejos, a la reiteración múltiple o tal vez la demostración de las diferentes variantes que puede encontrarse a una misma situación dramática. Sucesión de alternativas que nos lleva a un estado de indefinición, pues nunca sabemos con certeza donde reside la verdad. Todo entra en el terreno del juego e incluso del pasatiempo. Esta bien pudiera ser la manera ideada por las involucradas para «matar» el tiempo, para evadirse de un entorno hostil, ausente de horizontes. En este sentido sus personajes se acercan tanto a los paradigmáticos seres fabulados por los dramaturgos de transición (Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer), como a los inquietantes caracteres que pueblan la obra de autores como Abilio Estévez y Alberto Pedro Torriente. Por otra parte está la necesidad de inventar una nueva secta, un extraño sacerdocio que le concede a la popular intérprete de guaguancó Celeste Mendoza la categoría de entealequia divina. En esta urgencia por encomendarse a un ser ubicado en la esfera de lo divino, de buscar ayuda y protección en alguien que la sobrepasa se hace palpable el estado de desesperación y angustia en que están sumidas estas tres vulnerables criaturas.

Con *Que me castigue Dios* David Camps vuelve a la carga, ahora con una obra calificada por él como extraña e indudablemente misteriosa. Ojalá que pronto llegue a las tablas, su sitio natural y el destino último de todo texto dramático.



Que me castigue Dios o La puerta está abierta

Para Cristina Palomino, Aida Isalbe y Tania Pérez James, por sus valiosos aportes, sugerencias y creatividad, que me ayudaron a terminar de escribir esta extraña obra

Personajes

BÁRBARA
LUCRECIA
NATIVIDAD

Sugerencia para la puesta en escena:

La obra tiene varias posibilidades de montaje, según el escenario donde se vaya a representar. Si es un teatro pequeño, podría hacerse sólo con los tres personajes, pero si es uno grande, el director tendría la posibilidad de hacer una obra cantada y bailada por una supuesta Celeste Mendoza y bailarinas que representarían a sus sacerdotisas. En esta segunda versión, también podría aprovecharse el cuerpo de baile –todas mujeres, la escena debería llenarse de mujeres– y el coro –también mujeres–, en diferentes partes de la obra, como por ejemplo el momento en que se canta el guaguancó y el rezo. Como en el teatro musical convencional, el cierre se haría con todos: personajes, coro, bailarinas.

Una fotografía gigante, que cubre casi todo el fondo del escenario, de Celeste Mendoza, vestida con uno de sus trajes característicos, actuando en cabaret o en un programa de televisión. Se escucha a todo volumen la canción «Que me castigue Dios» de Marcelo Salazar, cantada por ella. Delante, una butaca y, a su lado, una mesita redonda cubierta por un mantel rojo sangre; encima, un búcaro con un ramo de girasoles. Sentada en la butaca, con un vaso vacío en la mano, BÁRBARA. Cuando la Mendoza canta el final de la canción, una cortina cubre la gran foto y se ilumina el escenario.

BÁRBARA. Tú sí sabías, Celeste Mendoza, lo que era un guaguancó. (Intenta beber del vaso, pero se da cuenta de que está vacío.) ¡Carajo! (Extiende la mano y de atrás de la mesita saca una botella de ron y llena el vaso; coloca la botella donde estaba.) A tu salud, Celeste, y ¡que me castigue Dios, coño! ¡Al carajo la vela y a mí que me lo den mientras viva!

Entra Lucrecia, se detiene cerca de Bárbara, la mira y sonríe.

LUCRECIA. La puerta está abierta.

BÁRBARA. (Sin mirarla.) Yo la sé. ¿Y qué?

LUCRECIA. ¿Qué estás celebrando?

BÁRBARA. El castigo de Dios.

LUCRECIA. Repítelo, no entiendo.

BÁRBARA. Nada. Cosas mías.

LUCRECIA. (Le da una vuelta al escenario.) ¿Qué hiciste con los muebles? ¿Los vendiste?

BÁRBARA. Los mandé para la casa del carajo. ¿Sabes dónde está esa casa?

LUCRECIA. (Muy sencilla, sonriendo.) En el carajo, por supuesto. ¿Qué bebes?

BÁRBARA. Ron.

LUCRECIA. ¿No me brindas?

BÁRBARA. En la cocina hay vasos. (Bebe un sorbo. Todavía no la mira.)

LUCRECIA. ¡Qué manera de recibir a una amiga!

BÁRBARA. No jodas y trae un vaso si quieres un trago.

LUCRECIA. (Ríe. Sale de escena hablando.) Parece que hoy es un día especial. ¿Cuál es el asunto? ¿Qué estás celebrando? ¿O es que no hay fiesta? ¿Se murió alguien?

BÁRBARA. Celeste Mendoza.

LUCRECIA. (Fuera.) ¿Quién dijiste?

BÁRBARA. (Alto.) ¡Celeste Mendoza!

LUCRECIA. (Viene con un vaso en la mano.) Hace unos cuantos años ya. ¿Y qué? Todo el mundo se muere, más tarde o más temprano. ¿Dónde está la botella?

BÁRBARA. (Es ahora que la mira, con rabia.) ¿Estás ciega?

LUCRECIA. ¡Hija! ¡Qué formas las tuyas! (Va a la mesita, coge la botella, se sirve medio vaso y bebe un sorbo.) Bueno, dime, se murió Celeste Mendoza y tú te estás emborrachando. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra?

BÁRBARA. Mucho.

LUCRECIA. ¿Dónde me siento?

BÁRBARA. En el suelo.

LUCRECIA. Yo en el suelo y tú en la butaca, como para estar por debajo de ti. No, hija, eso no va conmigo.

Vuelve a salir y después regresa con una silla y se sienta.

BÁRBARA. (Mientras la otra sale y regresa.) Allá tú. Yo de esta butaca no levanto el fondillo. No me da la gana. En esta casa el que quiera algo tiene que arreglárselas como pueda. ¿Quieres sentarte? Pues busca dónde. Hablas así de Celeste porque no la conociste.

LUCRECIA. No, no la conocí y por eso no la extraño como tú. ¿Qué pasa, Bárbara?

BÁRBARA. (*Molesta consigo misma.*) Lo de siempre. Lo de todos los días. Lo de todas las mañanas, las tardes, las noches. Lo de cada momento de mi puñetera vida.

LUCRECIA. Ya. No, ya no, no entiendo nada.

BÁRBARA. Ni falta que te hace. «Échame a mí la culpa de lo que pasa», cantaba Celeste y estoy con ella. Y después, que me castigue Dios.

LUCRECIA. (*Se levanta y da una vuelta por el escenario.*) ¡Estás hoy insufrible!

BÁRBARA. Yo me entiendo.

LUCRECIA. ¿Estás segura?

Entra Natividad.

NATIVIDAD. La puerta está abierta.

BÁRBARA. Llegó la que faltaba.

LUCRECIA. (*A Nati.*) Eso mismo dije yo cuando entré.

NATIVIDAD. ¿Y aquí qué pasó? ¿Un ciclón?

LUCRECIA. No. Que Celeste Mendoza se murió.

NATIVIDAD. ¿Quién?

LUCRECIA. Celeste Mendoza. La reina del guaguancó.

NATIVIDAD. (*Va detrás de la mesita, saca la botella, la examina.*)

Eso ya lo sabía. Pero... ¿qué tiene que ver Celeste con...?

(*Señala el escenario sin muebles.*) Y con... (*Señala la botella.*)

BÁRBARA. ¿Y a ti qué te importa? Tienen relación. Todo tiene relación. Celeste, yo, la botella, los muebles... Yo lo sé y eso es lo que importa.

NATIVIDAD. Me doy cuenta. Estás borracha. Me voy. (*Sale por donde entró.*)

LUCRECIA. Creo que lo mejor es empezar otra vez. Cambia tu actitud, Bárbara, levanta el fondillo y ponte detrás de la silla.

Obliga a Bárbara a levantarse, la sitúa empujándola, saca la silla de escena y sale por donde entró.

BÁRBARA. (*Mientras Lucrecia la levanta y después.*) Esto no tiene sentido. ¿Por qué no dejan que coja la borrachera que me dé la gana? Sobre todo... isola! ¡Quiero estar sola!

LUCRECIA. (*Fuera de escena.*) Eso lo dijo Greta Garbo hace cien años. Ya voy. Empezamos de nuevo. Cámara. Acción. (*Entra Lucrecia tal y como hiciera al principio de la obra, se detiene.*) La puerta está abierta.

BÁRBARA. ¡Ah, carajo!

LUCRECIA. No, no, tú tienes que decir: «¡Ya lo sé! ¿Y qué?» Vamos, dilo.

BÁRBARA. Ya lo sé. ¿Y qué? ¿Y ahora qué? Ya lo dije. ¿Qué?

LUCRECIA. Ahora yo cambio radicalmente el comienzo y digo: Bárbara... ¿qué tal? Pero qué bien te ves, mi amiga. Dame un beso. ¡Qué cara más risueña! No sabes cómo me alegra verte tan bien, saber que eres feliz, que vives la vida a plenitud. Un beso. Muá.

La besa.

BÁRBARA. (*Echándose hacia atrás con el beso.*) ¡Qué jodienda! No seas ridícula, LUCRECIA.

LUCRECIA. ¿Y Natalia no ha llegado? ¿O es que está en la cocina? (*Llama.*) ¡Natalia! ¡Nati! ¿Estás en la cocina?

NATIVIDAD. (*Entra y hace lo mismo que la vez anterior.*) La puerta está abierta.

BÁRBARA. ¡Y dale con el mazo!

LUCRECIA. Tú dices, Barbi: «Llegó la que faltaba». Dilo.

BÁRBARA. No. Yo no estoy loca.

NATIVIDAD. Eso quiere decir que yo lo estoy, claro.

LUCRECIA. Dilo. Natividad está esperando. ¿No ves que está detenida en el tiempo, que está estática?

BÁRBARA. (*Disgustada.*) ¡Llegó la que faltaba! ¡Carajo!

LUCRECIA. (*Ríe.*) ¡Qué bien! ¡Energía positiva! Sigamos.

NATIVIDAD. ¿Y aquí qué paso? ¿Un ciclón?

LUCRECIA. No, Nati, tienes que cambiar la cosa. Mejor di...

¡Qué bien te ves, Barbi! ¡Y tú estás preciosa, Lucre!

NATIVIDAD. Pero ella no se ve nada bien. Y tú estás ridícula con ese vestido.

BÁRBARA. (*Suelta una gran carcajada y bebe del vaso.*) Eso es muy bueno, NATIVIDAD. Yo estoy de madre y tú estás más que ridiculísima. Pareces un...

LUCRECIA. (*Molesta.*) Parezco lo que parezco y a ninguna de las dos les importa lo que parezco que soy. Soy lo que soy. Y tú, Natividad, ¿te has mirado en un espejo?

NATIVIDAD. No me hace falta, no soy la bruja de Blancanieves. Me gusta cómo me veo, una mujer de mediana edad, atractiva, interesante, inteligente, etcétera.

BÁRBARA. Eso te crees, querida. Eres un trasto viejo igual que esta otra y que yo. Somos tres adefesios.

LUCRECIA. ¡Yo un adefesio! ¡Yo!

BÁRBARA. Tú. Sencillamente, tú.

NATIVIDAD. Aquí el único adefesio eres tú.

BÁRBARA. Lo admito. Soy un adefesio. ¿Y qué? ¿Te molesta? Y tú, mirona, entrometida, cizañera, ¿tienes algo que decir sobre si soy o no soy un adefesio? ¿Por qué no me dices mejor que tengo el derecho de ser lo que me dé mi

realísima gana? (*Bebe un sorbo de ron.*)

LUCRECIA. Tienes el derecho de ser el adefesio que eres y además de eso, una borracha-adefesio.

BÁRBARA. ¿Dónde escondiste tu vaso, actriz de pacotilla?

NATIVIDAD. ¿Y yo tengo la boca cuadrada? Quiero un vaso.

LUCRECIA. En la cocina hay de sobra. Todavía no se han volatilizado.

BÁRBARA. Aquí no hay esclavas.

NATIVIDAD. (*Saliendo.*) Me encanta esta casa sin muebles, sin cuadros en las paredes, sin cortinas, sin adornos, digo, me retracto, con un único adorno: ese búcaro espantoso que compraste seguramente en un rastro hace como ciento cincuenta años y que aguenta esas flores artificiales manchadas de cagadas de moscas. (*Regresa con el vaso.*) ¿Dónde está la botella?

BÁRBARA. Ahí.

LUCRECIA. Deja para después. Mejor échame un poco antes de que se acabe.

BÁRBARA. No te preocupes, hay repuesto. Digo, continuidad.

NATIVIDAD. ¡Salud! (*Bebe todo el ron de una sola vez.*)

LUCRECIA. ¡Vaya! Vino sedienta.

NATIVIDAD. Eso, para ponerme a la par de ustedes.
 BÁRBARA. Brindemos. Por Celeste Mendoza.
 NATIVIDAD. ¿Por qué por Celeste?
 LUCRECIA. Brinda y después pregunta. Por Celeste Mendoza.
 NATIVIDAD. Bueno. Por Celeste Mendoza. Y ahora díganme por qué.
 LUCRECIA. Que te lo diga ella. Yo no lo sé. Hablaba de esa cosa que cantaba: «Que me castigue Dios».
 BÁRBARA. «Échame a mí la culpa de lo que pasa». Y que me castigue Dios.
 NATIVIDAD. ¿Y puedo saber por qué echas sobre los hombros de Dios todas tus porquerías pasadas y por pasar?
 BÁRBARA. No le echo nada encima. Lo pongo de juez. Que me juzgue y me castigue, porque seguramente merezco un castigo. Y no precisamente repetir cien veces el Padre Nuestro y el Ave María, no, algo más fuerte, algo así como que me parta un rayo a la mitad; que me carbonice, que me convierta en cenizas y que el viento la esparza en el mar.
 LUCRECIA. «Lo que el viento se llevó». (Ríe.) ¿Te crees Scarlet O'Hara?
 NATIVIDAD. Todavía no entiendo lo de Celeste; el guaguancó y lo de que te parta un rayo. Explícamelo. ¿Por qué?
 BÁRBARA. No te interesa. Es asunto mío.
 NATIVIDAD. Bueno, querida, como quieras. No sé para qué somos amigas.
 LUCRECIA. Eso mismo me pregunto yo.
 BÁRBARA. Pregúntense lo que les de la gana. Cada loco con su tema. (Bebe del vaso y lo vacía, se sirve otra ronda.) He estado pensando y pensando y pensando antes de que ustedes llegaran y...
 LUCRECIA. ¿Y?
 NATIVIDAD. Suéltalo: ¿y qué?
 BÁRBARA. ¿Qué hacemos aquí, eh? ¿Se han preguntado eso alguna vez?
 NATIVIDAD. Yo sé perfectamente lo que hago aquí. Como todas las tardes, después de salir de la tienda, de paso para mi casa... ¿te acuerdas? Yo vivo dos pisos más arriba.
 LUCRECIA. Y yo al frente mismo tuyo: vivimos puerta contra puerta. Y tu puerta está abierta y una la ve abierta y se dice: la puerta está abierta, ¿qué estará haciendo mi amiga Barbarita? Voy a entrar a ver y eso fue lo que hice. Después de una clase de actuación agotadora en la que los muchachos de tercer año por poco me vuelven loca.
 BÁRBARA. Ustedes dos han cogido el rábano por las hojas. Cuando les pregunté si sabían lo que hacían aquí no me refería a mi casa, sino al mundo. Repito la pregunta: ¿se han preguntado ustedes lo que hacen en este puñetero mundo?
 LUCRECIA. ¡Arrea!
 NATIVIDAD. Con tu permiso, me sirvo otro trago. Esa pregunta es muy complicada para mí. (Se sirve.)
 LUCRECIA. Si el asunto es de filosofar, cambia el tema. Prefiero a Celeste Mendoza. ¿Dónde tienes la grabadora en este desierto en que has convertido tu casa? Por cierto, no me respondiste la pregunta: ¿qué hiciste con los muebles?

BÁRBARA. Los vendí.
 NATIVIDAD. ¿Por qué?
 BÁRBARA. ¿Tú nada más que sabes preguntar por qué?
 NATIVIDAD. ¿Vendiste también la reproductora?
 BÁRBARA. Está en mi cuarto.
 LUCRECIA. (Sale por el fondo, por detrás de la foto de Celeste.) Menos mal que algo ha quedado de tu arrebato.
 BÁRBARA. (La sigue hasta el fondo.) ¿Arrebato? ¿Cuál? Dime, entrometida, actriz de tócame aquí Roque. (Se vuelve hacia NATIVIDAD.) Me tienes muy aburrida con eso de que todas las cabronas tardes vengas a tomarte mi ron «de paso para tu casa». Mi casa no es una estación de trenes y mucho menos un bar donde se bebe gratis, ¿lo oyes?
 NATIVIDAD. No tienes por qué gritar, te oigo perfectamente. Y me doy cuenta de la indirecta. Aquí tienes tu vaso, malagradecida. (Termina de beber lo que queda en el vaso y se lo pone en la mano, molesta.)
 BÁRBARA. Me devuelves el vaso, pero vacío, claro.

Se oye a Celeste Mendoza cantando «Échame a mí la culpa de lo que pase...» Natividad sale de escena, dolida. Bárbara se sienta en su butacón.

LUCRECIA. (Viene con la grabadora en la mano.) Tenías en punta a Celeste Mendoza. ¿Y Nati?
 BÁRBARA. Se fue. A Dios gracias.
 NATIVIDAD. (Entra y hace lo mismo que antes.) La puerta está abierta.
 LUCRECIA. (Ríe.) ¿Fuiste a respirar aire puro?
 NATIVIDAD. Algo parecido. Me botaron de esta casa, yo me fui y volví para no sentirme acomplejada y perdonarla.
 BÁRBARA. ¿Perdonar a quién, sanguijuela, bebedora de ron gratis?



NATIVIDAD. A ti, perdonarte a ti, sí, ingrata, que no te das cuenta de que si todas las tardes vengo a darte una vuelta es porque me preocupo por ti, porque eres mi amiga y te quiero y porque me doy cuenta de que estás rodando cuesta abajo directo a tu perdición.

BÁRBARA. «Cuesta abajo» es un tango y yo prefiero un guaguancó. (*Canturrea agresiva con la Mendoza.*) ¡Aprovechada!

LUCRECIA. ¡Qué cruda eres, querida!

BÁRBARA. Y a ti te digo lo mismo: en cuanto ves la puerta abierta, te cueles dentro para fisgonear cómo va la cosa, imi cosa!, y de paso beberte la otra mitad de la botella, de mi botella, junto con esa gerenta de pacotilla-quincalla.

NATIVIDAD. ¡Un momento! De quincalla nada, tienda, *shop*, *shopi*, y bien grande, por cierto. En mi *shopi* se vende de todo: desde un alfiler hasta...

BÁRBARA. ¡Óiganla! «Mi tienda». ¿Tuya desde cuándo, si puedes decirme? ¿Eh, eh, eh?

NATIVIDAD. Como si fuera mía, que la vi nacer, que ayudé a construirla, desde sus cimientos hasta el techo; yo ayudé también a conseguir desde el alfiler hasta...

LUCRECIA. Pero no puedes negar que no es tuya. Es del pueblo. Tú eres nada más que la administradora.

NATIVIDAD. La gerenta, si no te molesta. ¿Y yo no soy parte del pueblo? Entonces la tienda es mía. Y soy la gerenta.

BÁRBARA. ¡Qué pena me das!

LUCRECIA. Otra canción.

BÁRBARA. Cada vez que las oigo, tarde tras tarde, tengo que preguntarme qué carajo hago yo en este puñetero mundo. Ustedes me dan lástima, son un par de infelices capaces de deprimir a cualquiera. ¡Quiero estar sola con mi botella de ron! (*Se sienta de golpe en la butaca.*) Y con Celeste Mendoza. ¡Quiero estar...!

NATIVIDAD. (*Cantándolo.*) ¡Solaaaaa!

LUCRECIA. (*Apaga la grabadora.*) Se acabó Celeste. Vas a tener que decirnos qué demonios es lo que te pasa. Sin tener que echarle la culpa, como dice la Mendoza.

NATIVIDAD. (*Va hacia ella.*) Has logrado intrigarme. Sí, cuéntanos, dínos, ¿qué pasa?

LUCRECIA. (*Lo mismo.*) ¿Qué haces en este mundo, Barbarita?

NATIVIDAD. En este puñetero mundo.

BÁRBARA. (*Llorando.*) Eso es lo que me pregunto yo: ¿qué hago en este mundo del carajo? ¿Qué razón pueden darme ustedes para que haya venido a este valle de desolación, miseria, dolor? Porque yo no encuentro una respuesta que me lo explique. ¿Es que acaso tengo que echarle la culpa a mi madre? ¿Tengo que pedirle a Dios que la castigue se encuentre donde se encuentre? Porque si ella no me hubiera parido yo no estaría ahora sufriendo lo que estoy sufriendo.

LUCRECIA. Me parece... me parece... hijita mía, que tienes una depresión muy depresiva y deprimente.

NATIVIDAD. Yo también lo creo. ¿Y puedo saber, linda, por qué?

LUCRECIA. Sí, ¿por qué, preciosa gordita?

BÁRBARA. (*Arrecia el llanto.*) A mí no me preguntes, porque no lo sé. Esa es la misma pregunta que yo me hago: ¿por qué?

LUCRECIA. Esto no me gusta nada, deprimes a cualquiera. ¿No crees, Nati, que es mejor irnos?

NATIVIDAD. Creo que sí. Vámonos.

Salen de escena.

BÁRBARA. (*Grita.*) ¿Y me dejan sola? ¿Y dicen que son mis amigas? ¡Traidoras, egoístas, aprovechadas, bebedoras de ron ajeno! ¡Víboras, arpías!

LUCRECIA. (*Entrando.*) La puerta está abierta. ¿Era Celeste Mendoza la que cantaba?

BÁRBARA. (*Ríe a carcajadas.*) La misma, ella misma, la Mendoza, la doña.

NATIVIDAD. (*Entrando.*) La puerta está abierta. ¿Qué hacen? ¿Beben ron? Yo quiero un poco, ¿dónde hay un vaso?

BÁRBARA. (*Riendo.*) El ron ya te lo bebiste, desgraciada.

NATIVIDAD. ¿Que yo me bebí tu ron? Pero si acabo de entrar.

BÁRBARA. Te lo bebiste, con esa otra tragona que tienes al frente.

LUCRECIA. Acabo de entrar por esa puerta, niégalo si puedes. Acabo de entrar ¿o no?

NATIVIDAD. Y yo después que tú. Vamos, niégalo.

BÁRBARA. (*Grita.*) Han entrado y salido como quinientas veces ya. Y mientras tanto se han bebido la botella.

NATIVIDAD. ¿Qué botella?

BÁRBARA. Hipócrita. La botella, sabes muy bien qué botella.

NATIVIDAD. No sé de qué me estás hablando. ¿Y tú, Lucrecia?

LUCRECIA. Menos todavía.

BÁRBARA. (*Coge la botella vacía y la pone delante de sus caras.*) Esta botella, esta, esta, que se la bebieron completita.

LUCRECIA. Delira.

NATIVIDAD. Primera vez que veo esa botella. Que me castigue Dios si no digo la verdad.

LUCRECIA. Y a mí también: que me castigue partiéndome en dos con un rayo. ¡Y ahora mismo!

BÁRBARA. ¡Par de víboras! (*Sale de escena.*)

LUCRECIA. (*Con una gran carcajada, se sienta en la butaca.*) Está mal, realmente mal, su depresión es infinita.

NATIVIDAD. (*Se sienta en la silla.*) Su depresión es absoluta. La comprendo. Está muy gorda. Y sola. No tiene hijos, hermanos, padres, nadie, pero nadie-nadie-nadie. ¿Por qué está tan sola Barbarita?, me pregunto yo. ¿Por qué no parió una niña gordita y bonita como ella cuando pudo hacerlo? Ahora es muy tarde. Tarde, muy tarde. Y claro, la amargura, la frustración, el rencor, se la están comiendo por una pata. Y vuelvo a preguntarme: ¿qué culpa tenemos nosotras? ¿Somos culpables porque no hizo lo que tenía que hacer? Por supuesto que no, me respondo.

LUCRECIA. Exacto. Lo que hicimos nosotras: nos casamos, tuvimos hijas igualitas a nosotras... (*Echa a andar la grabadora.*)

NATIVIDAD. Hablando de hijitas... ya me acuerdo por qué entré por la puerta abierta. (*Se pone de pie de pronto y se acerca a Lucrecia gritando.*) ¡Cabrona, degenerada, hija de puta, malvada, malagradecida!

LUCRECIA. (Se esconde detrás de la silla.) ¿Te volviste loca? ¿Por qué me insultas? ¿Qué hice yo?

NATIVIDAD. ¿Tienes el coraje de negarlo? ¿No fuiste tú la que suspendió a mi hija querida, a mi hija del alma, a mi Hija con mayúscula?

LUCRECIA. (Sale de detrás de la silla y con mucha dignidad la enfrenta.) Loca. Más que loca: requeteloca. Absolutamente loca. No tengo la menor idea de lo que estás hablando. No conozco a tu hija.

NATIVIDAD. ¿Que no? (Apaga la grabadora.) ¡Niegas que conoces a mi idolatrada hija?

LUCRECIA. Lo niego.

NATIVIDAD. Una niña que prácticamente viste nacer.

LUCRECIA. No la vi nacer. No la he visto en mi vida. Al menos que yo sepa.

NATIVIDAD. (Se le acerca amenazadora y la hace retroceder.) Una niña que viste crecer.

LUCRECIA. No sé qué tamaño tiene. ¿Es muy alta?

NATIVIDAD. Una niña que cuidabas cuando yo tenía que hacer el inventario de las mercancías en la tienda y me quedaba noches enteras trabajando como una mula.

LUCRECIA. Jamás cuidé a tu hija.

NATIVIDAD. Una niña a la que todos los años, el día de su cumpleaños, le regalabas cinco pesos porque no tenías imaginación para comprarle un regalo que le gustara.

LUCRECIA. (Muy enfática y muy alto.) Jamás le regalé nada a tu hija que por demás no he visto en mi vida. No sé si es negra como tú o mulata, o blanca. ¿De qué color es?

NATIVIDAD. ¡Racista! Por eso la suspendiste en la prueba de actuación, porque es negra.

LUCRECIA. No me digas. Así que es una negrita.

NATIVIDAD. No la llares negrita, racista, discriminadora, abusadora racial, blanquita descolorida.

Entra Bárbara con otra botella de ron, llena, y la mira mientras llena su vaso.

LUCRECIA. Ahora me entero de que tu hija está en la escuela de actuación. ¿Cómo se llama? ¿Es negra como tú o mulata?

NATIVIDAD. Negra, negra, bien negra, tan negra como yo y tú bien que lo sabes, mala leche, mala sangre, mala hierba. ¡Desteñida! (Se sienta y llora a moco tendido.)

BÁRBARA. ¡Salud! (Bebe del vaso.)

NATIVIDAD. (Llorando.) ¡Racista, racista, racista!

LUCRECIA. (A BÁRBARA.) ¿Sabes tú de lo que está hablando?

BÁRBARA. (Inmutable.) Ni papa. ¡Salud!

LUCRECIA. Dice que tiene una hija en mi escuela de actuación.

NATIVIDAD. (Idem.) Esa escuela no es tuya, cabrona, aunque te lo creas.

LUCRECIA. Es del pueblo y yo soy del pueblo, por lo tanto es mía. Y no conozco a tu hija. Lo niego. Y lo afirmo. Y lo sello y lo acuño.

BÁRBARA. Tiene una hija, sí, y de lo más bonita, por cierto. Preciosa, esbelta, delgada, elegante, inteligente.

LUCRECIA. Así que tú la has visto. Yo creía que es un invento de esta... esta pobre... esta infeliz.

NATIVIDAD. Termina de decirlo si tienes coraje, de esta infeliz...

LUCRECIA. Mujer.

NATIVIDAD. ¡Negra! Ibas a decir negra.

LUCRECIA. Bueno, negra. Eres negra, ¿verdad? No puedes negarlo.

NATIVIDAD. Claro que no lo niego, y muy orgullosa que estoy de serlo.

BÁRBARA. ¿Seguro que sí? (Ríe a carcajadas fingidas.) No lo creo, tienes complejo de negra.

NATIVIDAD. (Deja de llorar, se pone de pie y enfrenta a las amigas.) ¿Por qué dices eso, lengua de cotorra?

BÁRBARA. Hay hechos que demuestran que eres una negra acomplejada.

LUCRECIA. Eso. Y no tienes hija ninguna aunque Barbi diga que sí. Yo no la he visto nunca.

NATIVIDAD. Negra y loca. Esas tenemos, eh.

LUCRECIA. Yo nada más que he dicho y afirmado la primera parte.

BÁRBARA. Algo así, sí, pero óyeme, zorra, arpía sudamericana: el orden de los factores no altera el producto.

NATIVIDAD. Te has puesto de parte de la actriz. (Despectiva.) ¡Actriz!

BÁRBARA. Estoy de parte de la razón. En mi escuela no estudió nunca. En mi escuela nada más que había blancos. Y blancas.

NATIVIDAD. Tú también eres otra racista de mierda, una discriminadora de mierda, igual que esa otra hipócrita hija de puta y mala leche.

LUCRECIA. Deja que te sirva un trago, NATIVIDAD. Dame tu vaso, ¿dónde lo pusiste?

BÁRBARA. En la *shopi* que administras, todas las empleadas son blancas. ¿Por qué será?

LUCRECIA. Blancas y rubias como yo, de piel lechosa como yo, de ojos azules y verdes y violetas. No hay ni siquiera una mulata clara. ¿Por qué será?

BÁRBARA. ¿Quién selección al personal? ¿Un negro?

NATIVIDAD. ¡Me voy! No puedo estar ni un minuto más en una casa donde odian a los negros. (Sale.)

BÁRBARA. ¡Qué sensibilidad tan frágil, cielos! No se le puede hablar de negros.

LUCRECIA. Porque es negra. Sírvenme un poco de ese matorratos.

BÁRBARA. (Se sienta en la butaca.) Sírvenme tú. No soy tu criada.

LUCRECIA. (Se sirve y se sienta en la silla.) ¿De verdad que tú conoces a su hija?

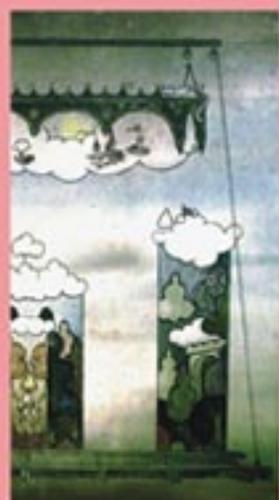
BÁRBARA. Claro que no, querida, dije que la conocía por seguirle la corriente. ¡Jamás en mi vida la he visto! ¿Es negra o mulata?

LUCRECIA. ¡Qué sé yo! Y eso de que es alumna de mi escuela de actuación es otro invento suyo. En mi escuela no hay negros. ¿Existen los negros?

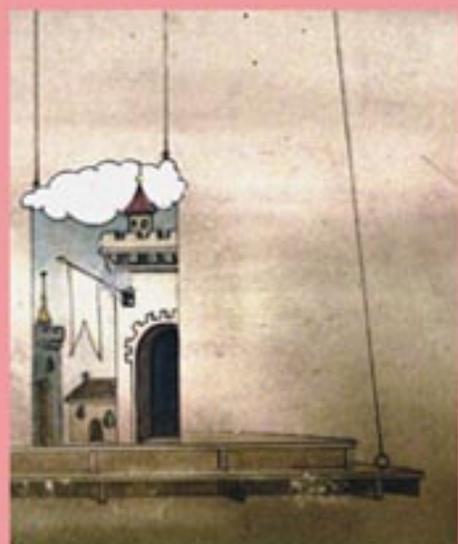
BÁRBARA. Bueno, amiga mía, eso no lo podemos negar. ¡Existen! Natividad es negra y esa es una verdad tan verdadera como que estamos aquí sentadas bebiendo este ron mataperreto. ¿No? ¡Salud!



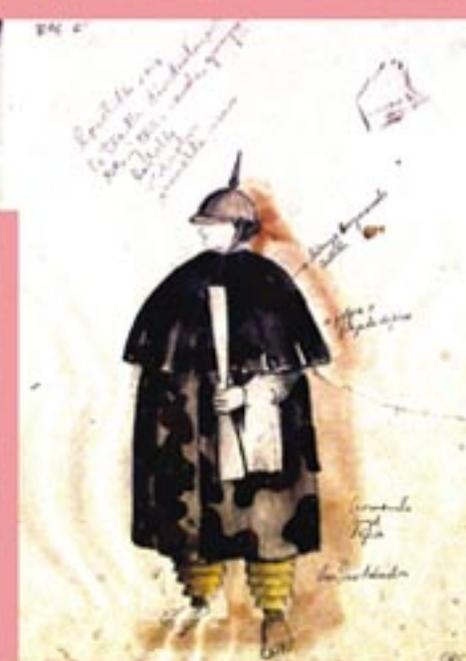
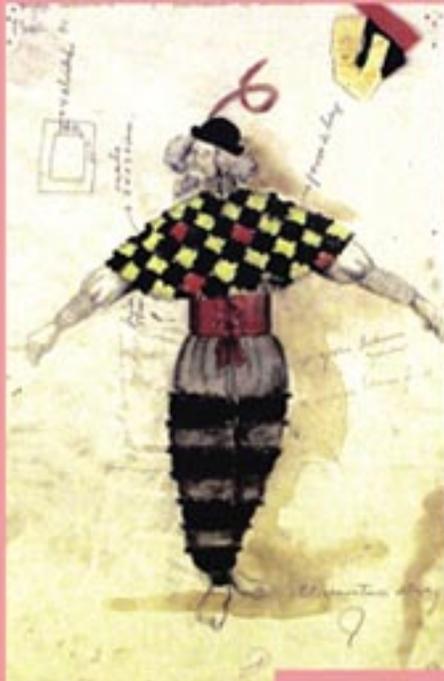
Diseños para Blanca Nieves, Teatro Experimental de Santa Clara, director: Fernando Sáez, 1983



i m á g e n e s d e
J e s ú s R u i z



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



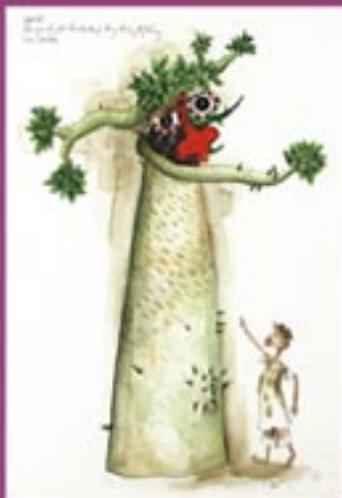
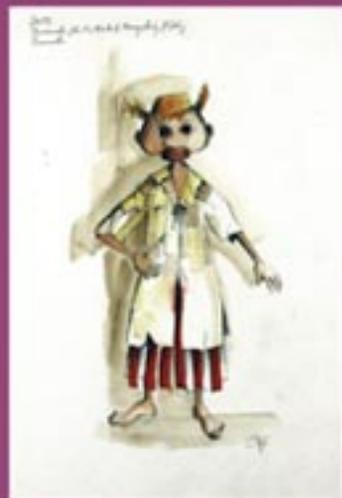
Diseños para Don Chicote Mulamanca y su amigo Zechupanza,
Teatro Nacional de Guiñol, director: Roberto Fernández, 1987



Diseños para Las preciosas ridículas, Teatro Nacional de Guiñol, director: Roberto Fernández, 1975



Diseños para Ruandi, director: Tony Díaz, 2001



LUCRECIA. (*Triste.*) Sí, tienes razón, Natividad es negra. ¡La pobre! ¡Tan buena persona que es, tan buena amiga, mira que nacer con ese estigma!

NATIVIDAD. (*Entra.*) La puerta está abierta.

BÁRBARA. ¿Quién lo diría? (*De pronto.*) ¡Ay!

LUCRECIA. La puerta siempre está abierta. No hay más que entrar, lo que quiero decir es que no hay que tocar a la puerta para entrar, sólo es una cuestión de... de... ¡decidirse!, eso es, porque cuando uno pasa por la puerta puede encontrarse del otro lado... (*Pausa.*) ¿Qué estoy diciendo? Es muy cómodo ir a una casa y encontrar la puerta abierta.

NATIVIDAD. ¿Pasó un ciclón por aquí? ¿Dónde están los muebles?

LUCRECIA. El viento se los llevó. Ni preguntes, que ni ella misma sabe.

BÁRBARA. Sí lo sé: los vendí.

NATIVIDAD. ¿Por qué?

BÁRBARA. Porque me dio la gana. Eran míos y los vendí.

LUCRECIA. Cada loco con su tema. Yo no vendo mis muebles. Al contrario, compro muebles. Y adornos: cuadros, porcelana, lámparas, búcaros, jarrones...

NATIVIDAD. Por eso tu casa parece un rastro. Quiero ron.

BÁRBARA. Sírvete. No soy tu criada.

LUCRECIA. Ni yo tampoco. La botella está donde tiene que estar.

NATIVIDAD. (*Va detrás de la silla, se sirve y bebe.*) No acabo de comprender. ¿Qué tiene que ver Celeste Mendoza con los muebles?

BÁRBARA. ¡Ay!

LUCRECIA. Te has quejado más de una vez. ¿Insistes?

BÁRBARA. ¡Ay!

NATIVIDAD. ¿Te duele el estómago? ¿Padeces de cólicos?

BÁRBARA. ¡Echa pallá, negra racista! ¡Ay, qué dolor el que llevo dentro!

NATIVIDAD. ¡Racista! ¡Yo! ¡Yo, que soy la discriminada, la que intentan marginar por el color de mi piel!

LUCRECIA. Barbí, deja que te haga una pregunta: ¿tú nada más que sabes hablar, expresarte, con letras de canciones?

BÁRBARA. Sí, tú, racista, racista, racista, porque en la tienda que administras...

NATIVIDAD. Que administro no, que gerente, soy la gerente, no la regenta, conste.

LUCRECIA. Eso se pega como la gripe. Gerenta-regenta. Una racista negra y una gorda directora de escuela de primaria amiga de Celeste Mendoza tan racista como la negra-gerenta.

NATIVIDAD. (*Grita.*) ¡No me has respondido! ¡Exijo que me respondas!

BÁRBARA. Lo que sea, no me da la gana.

NATIVIDAD. (*Idem.*) ¿Qué tiene que ver Celeste Mendoza (*Ahora histérica.*) con la desaparición de los muebles?

LUCRECIA. El dolor que lleva dentro. Pero eso no es de Celeste, es de Beny Moré. ¿O no?

NATIVIDAD. ¿Por qué dices que soy una negra racista, gorda directora de escuela primaria?

LUCRECIA. Yo creía que el tema del racismo había concluido.

BÁRBARA. (*Llora desconsolada.*) En tu tienda nada más que trabajan negras. Ni siquiera hay una mulata. Todas, desde las que limpian hasta las dependientas, son negras como el carbón. Igualiticas a ti.

LUCRECIA. ¿Y eso te hace llorar? Pero si eso ocurre en todas partes, linda: *shopis, no-shopis*, bodegas, carnicerías, oficinas, corporaciones, empresas, cabaret... sobre todo en los cabaret: en el cuerpo de baile nada más que hay bailarinas negras con fondillitos y teticas rosaditas. Claro, eso vende, no digo yo si vende, sobre todo entre los españoles y los italianos, que se mueren, se babean viéndolas contorsionarse encima del escenario.

BÁRBARA. ¡Sucia! Dices cosas que no son verdad, que nada tienen que ver con nuestra realidad.

NATIVIDAD. Y si no son verdad, ¿qué? Ya era hora de que nosotros, los negros, ocupáramos el lugar que nos corresponde: el primero. Y tú, Barbilinda, dime: en tu escuela de parvulitos, ¿de qué color son los maestros?

BÁRBARA. De todos los colores. Mi escuela es la ONU en pequeño.

NATIVIDAD. ¡Mentira! En tu escuelita toditicas las maestritas son blanquitas y rubiecitas y pecositas.

LUCRECIA. Rubias teñidas. Hay una mulata que parece blanca que también está teñida de rubio-colorado. No sé por



qué a las negras les gusta teñirse de rojo el cabello. ¿Es una cuestión religiosa? Creo que es una herencia que heredaron de las Mulatas de Fuego, de Rodney y Tropicana, de las D'Aidas. Por cierto, Aida no se teñía de colorado ni se ponía pelucas rubias.

BÁRBARA. ¡Basta! ¡Ta bueno ya! ¿No se dan cuenta de que me duele el alma? ¡Ay, alma mía! ¡Atiéndeme, quiero decirte algo!

LUCRECIA. Lo dicho: antes de que terminara la noche pasaremos por todo el repertorio cancionístico popular. ¡Sé tú misma alguna vez, querida!

BÁRBARA. Hablo como me da mi real gana.

NATIVIDAD. (A LUCRECIA.) Y tú, víbora, que suspendiste en la prueba de actuación a mi única hija porque es negra igual que yo, ¡iretráctate! Es una muchachita muy prometedora, podría ser una gran actriz. ¿Vas a retractarte?

LUCRECIA. Claro que no. ¿Cómo voy a retractarme de algo que no he hecho? En mi escuela de actuación no hay ninguna negra y menos hija tuya. Todas mis alumnas son blancas, no importa si rubias o trigueñas: blancas.

BÁRBARA. Lucre, ¿tú no dijiste que este tema ya estaba agotado?

NATIVIDAD. Este tema no se agota nunca. (Va hasta Lucrecia en silencio y le da una bofetada.) La única negra que estudia en tu escuela es hija mía desde hace dieciocho años y nada más que la suspendiste a ella, hija de puta.

LUCRECIA. (Abofetea a NATIVIDAD.) En mi escuela no hay negras y tú no tienes hija.

NATIVIDAD. (Abofetea a LUCRECIA.) Eres una actriz de cuarta categoría. ¡Nunca te he visto en televisión!

LUCRECIA. (Abofetea a NATIVIDAD.) Tu marido era blanco como la cal.

NATIVIDAD. (Abofetea a LUCRECIA.) Y el tuyo negro retinto y estibador de los muelles.

LUCRECIA. (Abofetea a NATIVIDAD.) Tienes cincuenta años cumplidos.

NATIVIDAD. (Abofetea a LUCRECIA.) Eres el lobo que se comió a Caperucita.

BÁRBARA. (Grita histérica.) ¡Basta! ¡Ay, Celeste, Celeste, no me echas a mí la culpa de lo que pasa! (Da un grito desesperado y cae desmayada al piso.)

NATIVIDAD. (Corre hacia Bárbara, se arrodilla a su lado y le echa fresco con la mano.) ¿Qué te ha pasado, Barbarita? Vuelve en ti, amiga mía.

LUCRECIA. (Se arrodilla junto a BÁRBARA.) ¿Te siguen los cólicos?

NATIVIDAD. (A LUCRECIA.) ¡Grosera!

LUCRECIA. ¿Por qué no tomas un laxante y vas al baño?

NATIVIDAD. ¿Ves lo que hiciste, degenerada?

LUCRECIA. Tú, tú eres la culpable, tú, con tu racismo de porquería.

NATIVIDAD. (Coge por el cabello a Lucrecia, por encima de Bárbara, y la sacude.) Tú, tú, tú... (Lo repite.)

LUCRECIA. (Agarra por el cabello a Natividad, pero se queda con la peluca en la mano.) ¡Farsante! Ni siquiera tu cabello es tuyo. Bruja, racista. (Lo repite.)

BÁRBARA. (Se incorpora.) ¡Quiero estar sola! (Grita.) ¡Fuera de mi casa, bebedoras de ron ajeno! (Las aparta, se pone en

cuatro patas y apoyándose en los hombros de las amigas, que siguen zarandeándose, se pone de pie, va hacia la botella y se sirve un trago.) ¡Salud!

Natividad y Lucrecia dejan de sacudirse, se levantan con mucha dignidad, cogen sus vasos, van hasta BÁRBARA.

NATIVIDAD. ¡Échame un trago, gorda!

LUCRECIA. Sirve aquí, maestrita.

BÁRBARA. (Sirviéndoles.) Esto no tiene sentido, no, mejor, es un contrasentido.

NATIVIDAD. ¿Por qué? (Bebe de una vez el ron, se pone la peluca como quiera y sale de escena.)

LUCRECIA. (Bebe su ron y sale de escena.) Esto, me parece, no es lo que debe hacerse.

Bárbara enciende la reproductora y se sienta en la butaca bebiendo sorbo a sorbo. Se oye a la Mendoza cantando.

NATIVIDAD. (Entra.) La puerta está abierta. Ya no tengo dudas, por esta casa pasó un ciclón.

LUCRECIA. (Entra.) La puerta está abierta. Sírveme un trago, Barbilinda.

BÁRBARA. Sírvete tú. No soy tu criada. (Bebe.)

NATIVIDAD. Lucrecia, Lucre, por favor, amiga mía, sírveme un poco de ese ron mataperro.

LUCRECIA. Encantada, querida. ¿Poco, regular o mucho?

NATIVIDAD. Llena el vaso y déjate de ridiculeces.

BÁRBARA. (Arrastra la silla fuera de escena mientras dice:)

Un par de ridículas las dos. Y no precisamente preciosas.

LUCRECIA. (Pavoneándose.) Mi escuela de actuación es la mejor escuela de actuación del mundo entero, mis alumnos blancos son los mejores alumnos del mundo entero, son cultos, sensibles, talentosos; saben hablar, saben decir a Lope de Vega y a Shakespeare, se les entiende todo, todito lo que dicen. Y a los que no se les entiende se les deja fuera. (Apaga la grabadora.)

NATIVIDAD. Mi hija negra tiene una magnífica dicción, pronuncia las «eres» con tanta claridad que ya quisieran muchas poder hacerlo. Cuando tiene que decir porrrrrr que dice porque y no «polque»; no dice «albol» por árbol, sino que dice muy clarito árrrrrbol; jamás dice «pa qué», sino para qué; ¿cuándo se la ha oído diciendo «haiga»?

Bárbara regresa, coge el búcaro y lo lleva fuera de escena, muy indiferente a las amigas.

LUCRECIA. (Pronunciando muy cuidadosamente.) Erre con erre cigarro, erre con erre carril, rápido corren los carros por la línea del ferrocarril. ¿Ves? De tal maestra, tal alumna. Predicar con el ejemplo es mi máxima. (Dramática.) «Y al cobarde hace el temor». ¡Ja! «El que se pone a servir a voluntad ajena no ha de tener, y todo ha de ser hacer, y nada ha de ser decir. Sirviendo, jugando estás, y si quieres ganar luego, has siempre, porque en el juego quien más hace gana más».

NATIVIDAD. ¡Estás loca de remate!

LUCRECIA. (*Feliz.*) Don Juan. Escena IX, Jornada II, *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina. ¿Oíste, zopenca? Dile a tu imaginada querida hijita que pronuncie con tanta claridad castiza esos versos «molinescos».

Entra Bárbara, carga la mesita y se la lleva fuera de escena.

NATIVIDAD. Si no le das el aprobado a mi hija –que existe, que es tan real como tú y como yo–, te espero a las doce de la noche en la oscuridad de la esquina del Callejón del Muerto y con el cuchillo de picar carne te hago un hueco en la barriga, vieja pelleja hija de puta.

LUCRECIA. (*Indignada, pero muy en pose de actriz.*) ¡Tráeme a tu hija y pónmela delante! Quiero verla con mis propios ojos y que repita delante de mí que ella existe, que es real, que es alumna de la escuela de actuación y que además es alumna mía. ¡Atrévete! ¡Hazlo! Anda, corre, ve a buscar a tu hijita del alma. (*Entra Bárbara y se lleva la butaca.*)

NATIVIDAD. Ahora, en este preciso momento, no puedo. No está en casa.

LUCRECIA. (*Triunfante.*) ¡Dirás que nunca está en casa!

NATIVIDAD. Unas veces está en casa y otras no. Como todo el mundo. En este momento no está.

LUCRECIA. Nunca está porque no existe, es una invención tuya.

Entra Bárbara, descorre la cortina que cubre la foto de Celeste.

NATIVIDAD. (*Asombrada.*) ¡Celeste Mendoza!

LUCRECIA. (*Lo mismo.*) ¡La reina del guaguancó!

Lucrecia y Natividad se arrodillan delante de la foto. Bárbara enciende la grabadora y se escucha otro guaguancó.

BÁRBARA. Eso es, de rodillas ante ella, la mejor, la doña, ustedes pecadoras, profanas, reptiles, iguanas-camaleonas, arrepíentanse de sus pecados, récnle su oración, repitan conmigo: (*Rezando.*) Celeste Mendoza que estás en los cielos...

Nati-Lucre. Celeste Mendoza que estás en los cielos...

Se mezclan con el guaguancó de Celeste, tumbadoras.

BÁRBARA. Santificado sea tu nombre...

Las dos. Santificado sea tu nombre...

BÁRBARA. Canta para nosotras, pecadoras...

Las dos. Canta para nosotras, pecadoras...

BÁRBARA. El mejor guaguancó que tengas...

Las dos. El mejor guaguancó que tengas...

BÁRBARA. Para que nos libre de todo mal...

Las dos. Para que nos libre de todo mal...

BÁRBARA. Ahora y en la hora de nuestra muerte...

Las dos. Ahora y en la hora de nuestra muerte...

BÁRBARA. Amén.

Las dos. (*Cantando.*) ¡Ameeeeeen!



BÁRBARA. (*Dictatorial.*) Flagelaos, putas, expiad vuestras culpas.

LAS DOS. (*Dan vueltas arrodilladas dándose golpes por todo el cuerpo mientras gritan:*) ¡Sálvanos, Celeste que estás en los cielos! ¡Perdona nuestros pecados! ¡Me arrepiento! ¡Mea culpa! (*Lo repiten una vez más.*)

Se deja de oír a Celeste; siguen los tambores.

LAS TRES. (*Cantado.*) Quítame la paja

quita mi basura,

dame mi papita,

soy una putica.

No quiero llantos,

no quiero líos,

no quiero rumba,

cántame un guaguancó.

Aé, aé, aé, hija de puta.

Aé, aé, dame un guaguancó,

dame un guaguancó.

Termina el guaguancó.

BÁRBARA. ¡Se hizo la voluntad de la santa! ¡Gracias, Celeste!

NATIVIDAD. (*Se pone de pie.*) ¿Se acabó el ron?

LUCRECIA. ¿Dónde estoy? ¿Qué ha pasado?

NATIVIDAD. Pues sí, esa es la cuestión.

LUCRECIA. (*Abraza a Natividad llorando.*) Perdóname, Nati, preciosa, amiga mía. ¿Me perdonas?

NATIVIDAD. Claro que te perdono, hermana. ¿Me perdonas tú a mí?

LUCRECIA. Sí, sí, sí, te perdono todo, cualquier cosa. Pero dime, querida, ¿qué me dijiste?

BÁRBARA. Dijo que eres una actriz de pacotilla, que nunca sales por la televisión y que si no trabajas en televisión, no eres actriz.

LUCRECIA. ¿Lo dijiste?

NATIVIDAD. Me arrepiento, pero lo dije. Y yo, ¿qué tengo que perdonarte a ti?

LUCRECIA. Dije que... que...

BÁRBARA. ¡Dilo, arrepentida!

LUCRECIA. Que tú no tienes hija alguna y que si la tuvieras tu hija sería una hija de su puta madre.

Las dos se miran con odio por unos instantes pero después se abrazan llorando. Bárbara sale de escena y regresa con una palangana que contiene tres grandes cirios encendidos. Cambian las luces, el retrato de Celeste se ilumina y las tres mujeres se ven en sombras.

BÁRBARA. Celeste... Celeste... Celeste Mendoza... (Pone la palangana con los cirios encendidos en el suelo, delante de la foto y se arrodilla en actitud de suplicante.) Protégenos de todo mal...

LUCRECIA. (Se arrodilla ante Celeste.) Ilumina las mentes de tus tres sacerdotisas que te veneran.

NATIVIDAD. (Se arrodilla ante Celeste.) Date cuenta, negra divina, estamos de rodillas ante ti y cántanos el número de la lotería.

Se inicia el guaguancó.

BÁRBARA. (Canta.) Oye, tú que nos miras desde el cielo

y que todo lo sabes cántanos el guaguancó,

LUCRECIA. que nos limpie de celos, de envidias y rencores,

que aleje de nosotras la maldad y las ganas

NATIVIDAD. de matar de cuatro tiros de siete puñaladas,

de cien palazos en la cabeza a todos los hijoeputas

LAS TRES. que nos rodean y nos quieren joder la existencia.

Queremos vivir en paz, en paz, en paz, en paz.

Danos la luz, hermana nuestra, danos la luz, la salvación.

La salvación, la salvación.

Se levantan y cantando bailan el guaguancó, cada cual por su lado. Cuando el baile se hace frenético, caen en trance: convulsionan y ruedan por el piso. La luz sobre Celeste parpadea, se escucha un gran trueno y las tres mujeres se desmayan. La cortina se cierra sobre la Mendoza y las luces vuelven a su posición anterior. Las mujeres se recuperan de pronto y se sientan en el piso, claro.

BÁRBARA. ¡Qué potencia la de esa mujer, carajo!

LUCRECIA. ¡Ni las siete potencias!



NATIVIDAD. ¡Le ronca el mango!

BÁRBARA. (Se pone de pie.) ¡Levántense, putas!

LUCRECIA. (Se levanta.) Quiero un ron.

NATIVIDAD. (Se levanta.) Y yo otro.

BÁRBARA. (Sale con la palangana.) Déjenme algo, aprovechadas.

NATIVIDAD. (Se sirve un trago y grita.) ¡Esta botella la compré yo!

LUCRECIA. (Le quita la botella a Nati.) ¡Con mi dinero, con mi dinero!

Forcejean por la botella. Entra Bárbara con otra.

BÁRBARA. ¡Que las castigue Dios, degeneradas!

Lucrecia y Natividad dejan de forcejear.

LUCRECIA. Perdóname, Celeste.

NATIVIDAD. Negra, tú comprendes, ¿verdad?

BÁRBARA. Amaos la una a la otra y las dos a mí, que soy la sacerdotisa mayor.

Se sirven de las botellas.

NATIVIDAD. ¿Y puedo saber quién te dio ese rango tan alto, gorda?

LUCRECIA. Responde, vieja bruja. Que yo sepa aquí no hubo elecciones y mucho menos se tiraron los caracoles ni hubo sorteo de lotería.

NATIVIDAD. Vamos, responde, titular sin título.

LUCRECIA. Doctora sin doctorado...

BÁRBARA. Primero: están en mi casa. Segundo: el ron es mío. Tercero: la grabadora y los discos son míos. Cuarto: la gran foto de la reina del guaguancó es mía. Quinto: la palangana con las velas es mía. ¿Quieres mayores razones que esas?

NATIVIDAD. (A LUCRECIA.) Tiene razón, le corresponde el cargo.

LUCRECIA. Aguanta, aguantona, que la cosa no es tan fácil como parece. Ese lugar tiene que ser rotativo, la próxima vestal principal seré yo.

NATIVIDAD. Eso es justo. Y después de ti, yo. ¿De acuerdo? BÁRBARA. De acuerdo. Vamos a ver cómo pueden sacar de aquí la foto de la doña.

NATIVIDAD. La enrollamos y la sacamos por el balcón. Si pudo entrar, puede salir.

BÁRBARA. ¿Y cuál de ustedes sería capaz de encaramarse en una escalera para bajarla del altar?

LUCRECIA. Pido la ayuda de dos o tres de mis alumnos de actuación.

BÁRBARA. ¿De qué alumnos estás hablando, hija de tu puta madre?

LUCRECIA. De mis alumnos de mi escuela de actuación.

NATIVIDAD. Esa escuela no existe, es un invento tuyo. Yo sí puedo traer a Paco y a Pepe, mis encargados de limpieza de la tienda.

BÁRBARA. ¿Tu tienda? ¿Qué tienda?

NATIVIDAD. La mía, mi *shop*, ¿se olvidaron de que soy gerenta de una *shop*?

Bárbara y Lucrecia ríen contorsionándose.

BÁRBARA. ¡Oigan a la loca esa!

LUCRECIA. Su tienda, su *shop*. Delira.

NATIVIDAD. (*Grita.*) ¡Mariconas! Mi tienda, sí, mi *shop*, sí. ¡Envidiosas! ¡Arrastradas!

BÁRBARA. Perdónala, Celeste, que no sabe lo que dice.

LUCRECIA. Se ha vuelto loca la infeliz.

NATIVIDAD. ¡Me voy de esta casa donde no se respeta a la gerenta! (*Sale.*)

BÁRBARA. (*Deja de reír. Muy seria.*) Locas, locas, locas... Aquí la única que tiene los pies en la tierra soy yo.

LUCRECIA. Cállate, hija de Satanás, que yo sé muy bien lo que me traigo entre manos.

BÁRBARA. ¿Tú? ¿Tú que dices tener una escuelita de actuación? Dime dónde está, cariño, en qué calle, qué número, entre qué y qué, para hacerte la visita algún día.

LUCRECIA. Eres una vieja gorda insoportable. (*Sale.*)

BÁRBARA. (*Grita hacia fuera peleando.*) Soy vieja y gorda, sí, pero no insoportable. (*Más fuerte.*) Todo lo contrario, soy una mujer muy dulce y cariñosa, un melao de caña y además de eso, la sacerdotisa mayor porque me da mi real gana.

Cambian las luces, se oye un guaguancó cantado por Celeste muy bajo. Bárbara se queda estática por unos segundos y, después, en la medida que la música gana volumen, baila en cámara lenta, muy sensual, erótica, mientras dice con voz grave y susurrante:

BÁRBARA. Estaba la pájara pinta posada en el verde limón, con el pico recoge la rama, con la rama recoge una flor. ¡Ay, Celeste, cuándo veré a mi amor! Cabrón, hijo de puta, te fuiste como un suspiro que se va y no vuelve, como la noche cuando llega el día, te fuiste y me dejaste más sola que una

perra callejera, como barca sin velero, sola con mi soledad. Y además, preñada, sí, preñada de cuatro meses. Mis padres no quisieron saber nada del asunto, digo, del embarazo, pero sí me dijeron: (*Deja de oírse el guaguancó.*) «Arréglatelas como puedas, puta, que si supiste abrir las piernas para que el macho te cogiera, bien sabrás ahora cargar con tu destino». Y me echaron a la calle. (*Deja de bailar y se sienta con el vaso de ron en la mano.*) ¿Qué hacer entonces? ¿Qué hice? Pues eso, calle arriba con la mochila al hombro directo a la terminal de trenes. ¡Ay, Taco-Taco, pueblo maldito, te odio, te odio, te odio! Y sin mirar atrás, no había vuelta de tuerca. ¿Con rumbo a dónde? Pues a La Habana, claro, donde pudiera perderme entre la multitud. ¡Perdida en la multitud! Pero tú, Celeste, me tiraste un cabo, porque saliendo de la terminal de trenes me encontré con mi pariente Raimundo, que estaba boteando, ¿o debo decir «carreando»? con su carrito de los años cincuenta y me dijo: «¿Eh, gorda, qué viento te trae por estos rumbos?» (*Llora.*) «Ay, Raimundo, Raimundo, tú no sabes, tú no sabes lo que son cajitas de dulces de guayaba.» «No jodas, primo.» «Sí, sí, como lo estás viendo!, ipreñada y en la calle y sin llavín!» «Se te nota, prima, se te nota». Ayayayay... «¿Y para dónde vas?» «Qué sé yo, para el parque, para el arroyo.» «De eso nada, te vienes para mi casa, que donde caben cinco caben seis.» «¿Cinco?», le pregunté extrañada, Celeste, ¿te acuerdas? «Cinco, sí, mi mujer, mis tres hijos y yo, cinco.» «¿Tu casa es grande?» Se rió como un guanajo. «¡Qué va, prima, un apartamentito de un cuarto con una barbacoa de dos! Pero no te apures, vamos, dame la maleta y sube al fotingo, ya verás cómo es la casa!» Y ahí empezó todo, mejor dicho continuó, porque la barriga siguió creciendo hasta que tuve aquel niño tan lindo, rosadito, rubio como un querubín, un Amor, con su arco y su flecha y todo eso. Trabajé como una mula, limpiando pisos, barriendo calles, estudiando por las noches, me hice maestra y fui subiendo y subiendo hasta llegar a directora de escuela, todo por mi esfuerzo y por la ayuda de Raimundo y de su mujer, Aurora, que era realmente un amanecer. ¿Y qué pasó con mi querubín? (*Llora.*) En cuanto le salieron bigote y barba, me dejó. Dijo «pal carajo» y se largó para Miami en una lancha con una putica novia suya y si te he visto no me acuerdo. ¿Por qué, Celeste, por qué? ¿Era mi destino la soledad? (*Se levanta y vuelve a bailar en cámara lenta.*) Estaba la pájara pinta, sentada en su verde limón, con el pico recoge la rama, con la rama recoge la flor.

NATIVIDAD. (*Entrando.*) Fuera, gorda, ahora me toca a mí.

BÁRBARA. (*Saliendo.*) ¡Que te castigue Dios, puta!

NATIVIDAD. (*Descorre la cortina que cubre la foto de Celeste.*)

Oye, doña, vamos a estar aquí, no quiero llantos, para que lo sepas, conmigo la cosa es distinta. A ver, ponme algo bueno, con sabor, con gracia, que me inspire.

Se escucha un guaguancó bien arriba, tal vez aquel que dice: «No vengas a buscarme...» Natividad baila con movimientos fuertes, violentos, rápidos.

NATIVIDAD. A mí qué, a mí qué, a mí qué. Sí, qué, qué, de qué. Porque el qué es el qué que lo dice todo. A ver, ¿qué?

Que si esto, que si lo otro, que si lo de más acá y lo de más allá, que si Juana, que si Pedro, que si Pablo, Chucho, Jacinto y José. ¡Qué! Conmigo no hay qué que valga, para que lo sepas, Celeste. ¿A que no te atreves conmigo? ¿A que no? Yo soy Natividad Santa Cruz. *(Deja de oírse el guaguancó. Natividad deja de bailar. Cambian las luces. Canta.)* «Yo soy... Natividad Santa Cruz... Bem, bem, bem...» *(Se detiene y dice.)* La negra que en el solar, se agita pa no llorar. Sí, me agito, me revuelvo, no le admito una zoquetería a ninguna piojosa y mucho menos a ningún macho cabrón que trate de cogerme la baja. Aquí tengo la navaja, soy de rompe y raja, para que lo sepas, Celeste. Bueno, tú lo sabes. ¿Te acuerdas de aquel negro bombón? Negro bombón, que moriste por bocón. *(Grita.)* ¡Guardia, cógelo, mávalo, hiere y mata, pícale una nalga, desbémalo, coño, desléngualo! Pensaste que a la negra la tenías de rodilla, pero te equivocaste de medio a medio porque te eché del cuarto, te eché del solar, te eché de mi calle, te eché del barrio y además te entregué a la policía. Por bocón, por bombón, por chulo, por hijoeputa. Pensaste que la negra iba a trabajar para ti, ratero, chantajista, y no, qué va, la negra tenía bastante con su vida de negra para cargar con un negro vago, sucio, borracho y cobarde, sí, porque eras más cobarde que una gallina acorralada por un perro hambriento. Acuérdate, Paco, de cuando Tato fue a buscarte al solar y te retó delante de todo el mundo a que te defendieras cuchillo en mano, ¿te acuerdas, Paco? ¿Qué hiciste? Te metiste en el cuarto y me gritaste: «Por tu madre, Nati, habla con Tato, dile que mañana le pago la deuda, mira que me mata, me mata» Y fui yo la que enfrenté a Tato. «¿Qué coño te pasa, Tato? ¿Cuál es tu onda? Si quieres matar a alguien, mátame a mí, anda, a ver si tienes timbales». Y Tato se fue diciendo: «Contigo no puedo, Natividad, pero dile al mamón ese que si mañana no paga, le parto el fondillo». Sí, la negra se avergonzó de ti, dejaste de ser mi ídolo, mi luz, y te convertiste en un muñeco de trapo. ¡Ay, Celeste, qué suerte la mía! *(Se sienta en el piso.)* Mi vida ha sido una ola que viene, una ola que va, ola marina, hola qué tal. En el sendero de mi vida hay un estigma, una maldición. El sendero de mi vida ha sido triste, muy triste, triste. Pero supe levantarme de la nada y a base de esfuerzo y trabajando logré salir adelante. Perdí a mi niña, a mi niñita bonita, chiquitica, negrita, de ojitos negros y pestañas largas, mi negrita que se llevó esa cabrona de la lkú, la muy degenerada, cuando sólo tenía cuatro meses de nacida. Pero seguí luchando y luchando y de pronto me vi de gerenta de una *shopi*, dirigiendo a treinta empleados, viviendo en un bonito apartamento, vistiendo buena ropa y calzando buenos zapatos. La negra del solar se convirtió en gerenta de una tienda donde se puede comprar desde un alfiler hasta un televisor. Pero Celeste, ¡lo que me ha costado! *(Se levanta.)* ¿Y qué? *(Baila frenéticamente, gira, la posee el santo, se estremece y cae inconsciente al piso.)*

LUCRECIA. *(Entra, ve a Natividad en el piso, se acerca a ella, la toca con el pie.)* Dale, negra, levántate y lárgate, que ya terminaste tu numerito.

NATIVIDAD. *(Se levanta y sale.)* ¡Que te castigue Dios, cabrona!

Se escucha otro guaguancó cantado por Celeste. Lucrecia baila una danza hindú, lentamente, pero a veces apurada, por momentos es la danza del ombligo.

LUCRECIA. *(Mientras baila.)* Yo... soy... la que... soy. Soy la que soy. Lo que soy soy. Soy soy. Soy. ¿Soy? Sí que soy. Soy algo, eso lo sé, pero... en realidad, ¿qué soy? ¿Animal, vegetal, mineral? Si fuera mineral me gustaría ser una... esmeralda, sí, soy una esmeralda de un color verde brillante que por momentos y por la luz del sol emite reflejos azules. Soy una esmeralda. Si fuera vegetal me gustaría ser... un pino. Un pino alto que crece en la playa a la orilla del mar. Un pino-pino que suelta bellotas que parecen peras con escamas, verdes y carmelitas, que se mueve hacia un lado y otro impulsado por el viento que se cuele entre sus ramas y que hace: sssshhhuuuuuuuu... sssshhhuuuuuuuu... Si fuera animal, que lo soy, me gustaría ser... lo que soy. Sí. Ni más ni menos que lo que soy. *(Cesa el guaguancó.)* Soy... ¡una bestia! *(Aúlla como una loba.)* ¡Una fiera! ¡Una leona! ¡Me como el mundo! ¡No te pongas en mi camino porque te paso por encima y te aplasto! ¡Soy una actriz! ¡Yo, sí, yo! ¡Y todo con muchos signos de admiración, para que lo tengan en cuenta! Una Lucrecia Borgia del teatro, de la radio, la televisión y, de vez en cuando, si es que hay alguna película en producción, del cine. Prefiero ser cabeza de ratón que cola de león. Por eso no me quedé en España cuando fuimos de gira con *Dorotea*. *Dorotea*, la obra dramática, no la vecina del frente. *(Se vuelve hacia la foto.)* ¡Me estás oyendo, reina? Son mis cuitas, el ser o no ser de una actriz en la cabeza del ratón. Tú fuiste reina, dueña y señora del guaguancó, pues yo soy lo mismo en las tablas. No soy carpintera. Soy actriz. Aunque lo intenté no



pude con la Medea de Eurípides, sí pude con Electra Garrigó de Piñera. A cada cual lo suyo. Y no armo aspavientos ni lloraderas, no creo ni en lamentaciones ni en amenazas, lo mío es la serenidad, lo objetivo, lo real. Aunque de vez en cuando tengo que mandar a más de uno para la famosa Casa del Carajo, que por cierto, no sé dónde está. ¿Lo sabes tú, Celeste? Lo mío siempre ha sido actuar, actuar, actuar, y de ahí no me salgo. Por eso nunca me casé, nunca tuve hijos, ni los quise, ni los quiero, ni los extraño. No lo necesité, no lo necesito. Soy sólo yo, yo para mí, única y exclusivamente para mí. El reconocimiento absoluto del ser. Ser para ser. Y yo he sido y soy para ser lo que soy y lo que seré hasta que Parca, la tía, venga a buscarme. Que espero se demore mucho. A mí que me quiten lo bailao. (*Vuelve a bailar la danza hindú.*) Amambró... chato... matarile... ríle-ríle... amambró... chato... matarile, ríle, lo. Así hablaba Zaratustra, de Nietzsche. El superhombre, la supermujer. Soy. Pim pom.

Se escucha un gran trueno, las luces parpadean y Lucrecia cae al piso desmayada. La cortina cubre la foto de Celeste. Entran Bárbara y Natividad y se detienen junto a LUCRECIA.

BÁRBARA. (*Amable.*) Levántate, puta.

NATIVIDAD. (*Igual.*) Actriz de pacotilla.

LUCRECIA. (*En el suelo todavía.*) ¿Dónde estoy?

BÁRBARA. En el infierno, supermujer.

NATIVIDAD. Metida en una olla de aceite hirviendo. Haciéndote chicharrón.

LUCRECIA. (*Se pone de pie.*) No sé cómo soy amiga de ustedes todavía. No tienen sensibilidad, son un par de estacas. ¿Dónde está mi ron? (*Se sirve de la botella.*) ¡Casi no me han dejado, tragonas!

BÁRBARA. Hay más, siempre hay más.

NATIVIDAD. Voy a buscar. (*Sale y después regresa con la botella.*)

BÁRBARA. ¿No les parece mágico que no nos emborrachemos nunca?

LUCRECIA. Tuve un sueño.

BÁRBARA. A que soñaste que hacías Medea en un anfiteatro griego.

LUCRECIA. ¿Como Medea? ¿De qué Medea estás hablando? No la conozco.

BÁRBARA. Ven acá, chica, ¿la ambición de tu vida no era interpretar Medea en el teatro?

LUCRECIA. ¿Yo? ¿De cuándo a acá? ¿Yo actriz? Ni muerta. Yo no sirvo para eso. Déjame de administradora de la fábrica de colchones, que ahí me siento muy bien.

BÁRBARA. ¡Estás loca! ¡Celeste, se jodió! ¡No sabe quién es!

NATIVIDAD. La que está loca eres tú, Barbi. Lucrecia nunca ha sido actriz.

BÁRBARA. Seguro que tú tampoco eres gerenta de una *shopi*.

NATIVIDAD. (*Ríe a carcajadas.*) ¿Yo gerenta de una qué? ¿De dónde sacaste eso, gorda? Yo soy dependienta de la cafetería La Inmaculada.

LUCRECIA. Si te sientes mal, Barbi, puedo llamar al médico de la familia. ¿Tienes cólicos?

BÁRBARA. ¿Quieren volverme loca? Entonces, ¿yo tampoco soy directora de una escuela?

LUCRECIA. No.

NATIVIDAD. Claro que no.

BÁRBARA. ¿Pueden decirme entonces qué carajo es lo que soy?

NATIVIDAD. Métete un buche, gordi, para que vuelvas en ti y recapacites.

LUCRECIA. Torcedora en una fábrica de tabacos. Tus manos apestan a tabaco.

BÁRBARA. (*Se huele las manos.*) Es verdad, huelen a tabaco y yo no fumo.

LUCRECIA. ¿Entonces?

BÁRBARA. (*Descorre la cortina que cubre la foto.*) Aclárame enseguida, ahora mismo, qué es lo que ha pasado aquí, porque no lo entiendo. Tú, Celeste que estás en los cielos y santificado sea tu nombre, dime qué coño pasa.

Lucrecia y Natividad se arrodillan ante la foto.

NATIVIDAD. (*Canta con la música del Ave María de Schubert.*) Ave Celeste, gracia plena, Celeste, gracia plena, dominus tecum.

LUCRECIA. (*Canta al mismo tiempo que NATIVIDAD.*) Venite, venite, venite adoremus, in dominus, Celeste.

BÁRBARA. (*Estática.*) Yo no soy yo, soy otra, una tabaquera, una torcedora de tabaco, apesto a tabaco, soy un tabaco.

Nati y Lucre. (*A dúo.*) Ameeeeeee.

Se escucha a todo volumen otro guaguancó. Las tres mujeres ríen a carcajadas, dan vueltas por el escenario, giran, enloquecen.

BÁRBARA. (*Repite mientras da vueltas.*) Pal carajo, pal carajo...

LUCRECIA. (*Lo mismo.*) Soy lo que soy, soy, soy...

NATIVIDAD. (*Lo mismo.*) De rompe y raja, de rompe y raja... Las tres. Si me pides el pescao te lo doy, te lo doy, te lo doy. (*Lo repiten y de pronto se detienen.*)

BÁRBARA. ¡Basta, Celeste!

Cesa la música. Se cierra la cortina que cubre a Celeste.

NATIVIDAD. Me hace falta un trago.

LUCRECIA. Esto es mucho para mí.

Se sirven las tres del ron.

BÁRBARA. A la salud de todas las mujeres del mundo que no saben lo que son.

NATIVIDAD. Por todas las putas callejeras, de prostíbulos o lupanares de alta categoría y de la baja, y aquellas que se esconden detrás de las máscaras de la inocencia, de la decencia y de la honradez.

BÁRBARA. Que todas las gordas y flacas de los países en vía de desarrollo y de los que no están en vías de nada adelgacen y engorden como les dé la gana.

Chocan los vasos y beben de un solo trago su contenido.

LUCRECIA. Siempre quise cantar en un cabaret. En Tropicana. (*Canta Envidia.*)

NATIVIDAD. Cuando era niña soñaba con ser maquinista de locomotoras de vapor. (*Imita el sonido de un tren en marcha y da vueltas por el escenario.*)

BÁRBARA. Soy una top-model y me paseo por las pasarelas más importantes del mundo: París, Londres, Nueva York... (*Modela.*)

NATIVIDAD. ¿Quién le teme a Marilyn Monroe? (*La imita.*)

BÁRBARA. Ni Juana la de Tarzán ni la mona Chita: María Félix cantada por Agustín Lara.

Canta María Bonita.

LUCRECIA. Soy una lesbiana de las duras, no hay hembra que se me resista. (*En actitud hombruna agarra una mujer imaginaria y la besa.*)

NATIVIDAD. Las araucanas del sur somos unas pobres infelices. (*Hace de india.*)

BÁRBARA. ¡Yanki, go home! (*Da vueltas con una pancarta imaginaria.*)

LUCRECIA. Teresa de Calcuta. (*Da vueltas haciendo de monja.*)

BÁRBARA. (*Grita.*) ¡Que me quemen por bruja! ¡Yo no soy bruja! ¡Abajo la inquisición!

Arde en una hoguera.

NATIVIDAD. (*Grita.*) ¡Marco Antonio, sálvame o me pego el áspid a la teta!

LUCRECIA. (*Ríe.*) Mesalina al lado mío se quedó chiquitica. Soy la puta más caliente de Roma.

NATIVIDAD. La Malinche, la Malinche. ¿Dónde estás Hemán Cortés?

BÁRBARA. Moscú no cree en lágrimas, pero las suelta como cataratas. Ay, Valentina Teréskova, ilo que te hicieron!

LUCRECIA. ¡Rita Montaner, la única! (*Canta «El manisero».*)

NATIVIDAD. La pobre María Antonieta, decapitada por culpa de un collar que nunca existió.

BÁRBARA. Isabel la Católica acabó con los moros y los judíos y Elizabeth de Inglaterra era una apestosa que nada más que lavaba las manos.

LUCRECIA. (*Canta.*) Now is the moment, now is the time.

BÁRBARA. Todas las Catalinas fueron grandes hijas de putas.

NATIVIDAD. María no parió por la vagina, María parió por una oreja.

Se detienen de pronto y se lanzan sobre la botella y forcejean por ella.

BÁRBARA. (*Grita.*) ¡Un momento! Vamos por orden, una detrás de la otra.

Se sirven ron y beben.

LUCRECIA. (*Triste.*) La verdad es que no somos nada, nada de nada.

NATIVIDAD. Una hoja que se lleva el viento.

BÁRBARA. Un suspiro que se va y no vuelve.

Se sientan en el piso espaldas contra espaldas y lloran.

LUCRECIA. ¿Quién me lo iba a decir? Nadie, nadie, nadie.

NATIVIDAD. ¿Cómo ha sido posible? ¿Dónde estamos y adónde vamos?

BÁRBARA. ¿Es verdad que hemos llegado a esto? ¡Tres borrachas locas!

NATIVIDAD. Tres locas borrachas.

LUCRECIA. Borrachas locas o locas borrachas, da igual, nada somos.

Dejan de llorar.

NATIVIDAD. ¿Cómo fue? No sé decirte cómo fue, no sé explicarte qué pasó.

BÁRBARA. Fue una luz que iluminó mi corazón.

LUCRECIA. La risa como un manantial, llenó mi vida de inquietud.

NATIVIDAD. Hoy estoy pensando que tal vez exista la imaginación.

BÁRBARA. Está de fiesta la imaginación.

LUCRECIA. Desesperada sensación. La imaginación.

BÁRBARA. (*Se levanta y sale de escena.*) Me voy pal carajo.

NATIVIDAD. (*Se levanta y sale de escena por otro lugar.*) La historia se repite.

LUCRECIA. (*Sale por otro lugar.*) ¡Solavaya!

Se escucha a Celeste cantando «Que me castigue Dios». Se descorre la cortina.

BÁRBARA. (*Entra.*) ¿No hay nadie en casa? La puerta está abierta.

LUCRECIA. (*Entra.*) Entré porque la puerta está abierta.

NATIVIDAD. (*Entra.*) Siempre que veo una puerta abierta tengo que entrar.

Sube el volumen del guaguancó, se apagan lentamente las luces y sólo queda iluminada Celeste Mendoza.



Reporte callejero

Roberto Salas

El Teatro está en la calle,
la calle pertenece a la gente.
¡Liberad al teatro!
¡Liberar a la gente!

BRECHT

MATANZAS FUE LA PRINCIPAL ANFITRIONA de la IV Jornada de Teatro Callejero.¹ Una fiesta para los sentidos, organizada con esmero por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas. Siempre a la sombra protectora del Mirón Cubano, grupo que asume con pasión sus nuevos retos creativos. Todo sacrificio tiene su recompensa. La de ellos, la de todos, es que este espacio se ha convertido en una singular referencia para la promoción y el intercambio de experiencias entre los que habitualmente nos expresamos en el escenario más grande del mundo: la ciudad. Si algún día la red cubana de teatro callejero dejara de ser el sueño de unos pocos, eso será gracias a que Matanzas siempre estuvo abierta a los artistas callejeros. Esto no debe olvidarse.

La jornada quedó inaugurada con el último estreno del Mirón Cubano: *Balada de un Marino*; un espectáculo de agradecida factura que dirigiera Francisco Rodríguez (Pancho) a partir de la reescritura que le hiciera Ulises Rodríguez Flebes a un poema de Jirí Wolker. La historia traza un paralelismo temático con *La Odisea*, y retoma situaciones arquetípicas: «la partida hacia tierras lejanas de sus protagonistas, la espera de la mujer por el hombre que parte, el asedio de los pretendientes, el castigo o la intervención de los dioses...»

Tales motivos fueron defendidos con una intencionada espectacularidad, basada en los diseños de Adán Rodríguez. Es quizás aquí donde respiro con más claridad el espíritu callejero de la propuesta: el uso amplificado de las figuras, el tratamiento de las máscaras, los cambios escenográficos basados en soluciones simples y sorprendentes, o la

utilización de elementos de agradecida visualidad, como las banderas, que a veces sugerían olas de mar, o sinuosos seres con alas... He de confesar que mucho disfrutaba de los momentos en que la música (iinterpretada en vivo!) se integraba al flujo constante de las imágenes, y esto bastaba para contarme fragmentos de la historia.

En cambio, aborrecía los fallos de los micrófonos inalámbricos, precisamente en los momentos en que las palabras se utilizaban como mediadoras para facilitar la comprensión lógica de los sucesos representados.

Peter Shuman dijo alguna vez –no hago más que parafrasearlo– que los espectáculos de teatro callejero deberían ser tan simples que pudieran entenderlos hasta una niña pequeña. *Balada del Marino* sintoniza bien con este criterio, y asume la simplicidad de la historia como pretexto para un montaje de alto vuelo poético. Me atrevo a decir que es un espectáculo de calle, en un contexto de enunciación muy poco callejero. Alguna razón tendría Albio Paz para resistirse a los montajes nocturnos, circunstancia que compromete la tecnología como un elemento fundamental del montaje, y reproduce una conocida circunstancia de las salas teatrales: el espectáculo vibrando entre luces, y distante de este, en la oscuridad parcial, los pasivos espectadores. No digo que esté bien, tampoco digo que esté mal, pero aquí es la clara voluntad de construir un gran teatro en medio de la plaza, en vez de convertir la plaza en un gran teatro.

Una circunstancia similar se repite en *Orígenes*, la última producción de Morón Teatro. A diferencia de otros espectáculos de este grupo, sin duda otro claro referente de nuestro teatro callejero, aquí Orlando Concepción se

apropia de códigos de enunciación que son reconocibles en los espectáculos que se presentan en salas teatrales, y que son parte de sus actuales búsquedas formales. *Orígenes* fue pensado para la calle, pero –en mi parecer– no resulta 100% callejero. El tratamiento frontal del espacio escénico, la ausencia de una abierta comunicación entre los actores y el auditorio, o el tratamiento de los textos, amplificados como una locución grabada, me hacen dudar de la potencialidad callejera de esta propuesta.

La primera imagen no dejó de ser paralizante: la tierra –simbolizada en una mujer de torso pintado– gira casi imperceptiblemente en 360°. Esta evolución se prolonga unos quince minutos, mientras el auditorio espera el comienzo del espectáculo. Evidentemente se trata de una estrategia para atraer la atención de los espectadores cuando –lejos de la seguridad que le ofrece un festival como este– *Orígenes* tenga que imponerse en la dinámica habitual de una plaza. La idea es buena, pero por esta vez colmó la paciencia de algunas personas. Todo comienza cuando la tierra propicia el nacimiento de los dos personajes sobre los que se entretajan las tensiones de la historia. Se presentan como arquetipos formados sobre preceptos morales diferentes, y que aún estando conectados entre sí polarizan actitudes desiguales en la vida. Estamos ante una mirada ingenua –por no decir simple– del conocido enfrentamiento entre bien y mal, como pretexto para una exploración plástica que se asienta con énfasis en el trabajo corporal de los intérpretes.

Tanto *Orígenes* como *Balada de un marino* deberán emprender el largo y definitivo viaje que comienza tras la noche de estreno, un momento memorable que no debe ser juzgado con demasiada terquedad crítica. Pero un detalle me llama la atención. Entre los que pude ver, estos espectáculos son los que más abiertamente apuestan por la apoyatura de luces. ¿Pudieran ser presentados con igual eficacia aprovechando la luz del sol? Intentarlo sería un experimento interesante.

En una cuerda conceptual y formal muy diferente se presentó una apropiación de *Don Juan Tenorio*, asumida como una relación, contada por los relacioneros de A dos manos bajo la dirección de Dagoberto Gainza. De modo que este cubanizado *Don Juan Tenorio* nos sintoniza con una antigua tradición de nuestro teatro popular, callejero en la factura de su producción, y en el tipo de recursos expresivos de los que se nutre. La facilitación lógica de la historia descansa en la oralidad, y en el aprovechamiento de una gran cantidad de referentes que son dominados en el auditorio por su actualidad.

A dos manos se sirve de la tradición vernácula, y presenta una pintoresca galería de personajes tipos que no tienen otra pretensión que la de divertir a sus espectadores. El decorado, los vestuarios y los elementos de utilería continúan siendo simples. No pretenden ser rebuscados, pero sí funcionales y estar a tono con el carácter jocoso de la fábula. El prólogo y el epílogo cantado ayudan a esclarecer el punto de vista del elenco sobre el argumento, matizados por un piano electrónico que se



La balada del marino, El Mirón Cubano

utiliza en vivo. Este detalle marca una intencionada ruptura con la animación musical que siempre tuvo el santiaguero teatro de relaciones, y nos sitúa «de a lleno» en el siglo XXI.

También de este siglo, más cercanamente de los días o los instantes presentes nos habla *Y se mueve*, dirigido por Antonia Fernández, presentado por los actores y actrices de Vivarta. Más que una pieza teatral, estamos frente a un ejemplo de lo que Eisentein llamaría «Montaje de atracciones». Ciertamente no se diluye un móvil dramático central, en este caso un Tirano que prohíbe el movimiento, pero este es apenas un pretexto para secuenciar bloques de atracciones callejeras, donde el movimiento parece estar en la base de todo cuanto ocurre. En la ciudad todo se mueve, las banderas, los cirujanos que transforman la plaza en quirófano y pista de baile, los obreros que manipulan gigantes latas de sopa Campell's...

Vivarta llega a la calle por negación. El no tener una confortable sede de trabajo los hizo por necesidad ensayar en la calle, terminando por asumir con placer lo que al principio era un obstáculo. *Y se mueve* no deja de transmitir cierta aspereza en su factura visual, consecuencia natural del modo en que el elenco se apropia y explora un espacio que está desprovisto de comodidades. Se trata de actores bien entrenados en su mayoría, que trabajan desde los obstáculos y prefieren mostrarlos. Obviamente, si utilizan un solo zanquero (el Tirano) se espera que este tenga un mejor dominio técnico, lo cual potenciaría la eficacia expresiva de su personaje; y que para cantar no dependa de un micrófono que en definitiva empobrece sus desplazamientos. Si me preguntan que fue lo que más me gustó de esta puesta, respondería: la intervención de la hija de Antonia Fernández, quien realmente olvidaba sus parlamentos, para lo cual su mamá se convirtió en apuntadora. Me gustó la naturalidad con la que fue asumido este fallo no previsto, la honestidad de mostrar las costuras. La niña le hace ver al tirano que para que exista la vida, tiene que existir el movimiento, y todo termina en una gran algarabía festiva, diluyendo las fronteras existentes entre los actores y sus espectadores.

Otro montaje de atracciones callejeras podemos reconocer en *Vaganti*, de Anda-Teatro. Esta es una de las primeras incursiones de Eduardo Torres y su joven elenco en este tipo de propuesta, simple en la estructura que

propone, pero con buen ritmo escénico. Sería interesante si continuaran explorando como integrarse a los nuevos espacios donde se puedan presentar, sin perder la frescura con la que interactúan con su público. Vi la función bajo una tenue llovizna, circunstancia que aprovechó uno de los actores para guarecerse en la sombra de alguien antes de pedirle que le abrochara unos botones en la espalda. He aquí un buen ejemplo de lo que entiendo como teatro callejero. De este tipo de detalles se alimenta el espectáculo, resultado de la rivalidad de unos comediantes que protagonizan simples divertimentos: banderas, malabares con pelotas, volcanes de fuego, baile de suiza... El árbitro propiciador es un zanquero que no explota suficientemente las posibilidades que le dan sus patas de palo, pero que tiene buenas vibraciones y muchas ganas de aprender. Esto no deja de sentirse cuando se conversa con los integrantes de Anda Teatro, que desde hace dos años se esfuerzan por legitimar su empeño en La Isla de la Juventud. Con el paso del tiempo crecerá *Vaganti*, y será más claro el sentido de lo que se proponen.

Muy atractivo me resultó compartir –en tan pocos días– interpretaciones tan diversas de cómo intervenir teatralmente la ciudad. La programación de la IV Jornada de Teatro Callejero era compacta, y no siempre podía verlo todo; aunque quisiera. Incluso en un mismo horario podían presentarse dos espectáculos tan diferentes como *Vaganti* y *La Calle de los fantasmas*, de Andante. Aún en su simpleza, este montaje me resultó uno de los más coherentes de los presentados en estos agitados días.

Encontramos acá un teatro de factura intencionalmente artesanal, que se integra orgánicamente al entorno, y que se dinamiza a sí mismo provocando relaciones múltiples con su público. Juan González Fiffe resulta a la vez el director y el adaptador de este conocido texto del titiritero Javier Villafañe. La convocatoria musical comenzó en la punta opuesta del espacio que sería destinado a la representación, lugar donde la gente se acomoda como puede frente a tres pequeños biombos, negros porque son los que tienen, y que servirán para ocultarlo todo: los muñecos de varilla, los marotes, las máscaras, los zanqueros... Todo nace en la rivalidad por un espacio de juego. Disfrazarse de fantasmas será la estrategia de dos muchachos para apropiarse de la calle a donde primero habían llegado Juancito y María, dos niños de corta edad. Al público se le hace partícipe de lo sucedido, y termina por movilizarse a favor de los más pequeños. La identificación llegó a ser tanta en los espectadores, que asumieron la defensa de Juancito y María, y atacaron en pandilla a los zanqueros disfrazados de fantasmas, haciéndoles pasar un verdadero susto.

Se nota que es un montaje concebido para la dinámica de giras que el grupo realiza habitualmente en la zona más Oriental del país, lo cual determina la simpleza del andamiaje escénico. También sobresale el esfuerzo que realiza el joven elenco por dominar un amplio campo de dificultades que propicia el teatro de calle, en definitiva una situación límite de representación.

FOTOS: PEDRO LUIS DÍAZ DÁVILA



Orígenes, D' Morón Teatro

Otras acciones también tenían como presupuesto esencial la relación con los espectadores, pero desde una perspectiva más performativa y experimental. Pienso en *Volumen sin riesgo*, del equipo santiaguero Diabluras en rojo. Su director José. A. Mena apuesta aquí por un evento de intencionada carga existencial, y sus actores tienen como punto de partida el trabajo sobre la estática corporal, dilatándola hasta un punto que exaspera y confunde al público.

La acción comenzó en el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, desde donde cuatro personas vestidas corrientemente y pintadas de blanco trasladaron un ataúd que velarían en el Parque La Libertad.³ La noche comenzaba. En otros puntos del parque dos mujeres elegantemente vestidas también se convertían en estatuas vivientes, obligando a los espectadores a moverse entre tres distantes focos de atención. Hay una enorme dosis de ambigüedad en lo que se cuenta, si es que se cuenta algo. ¿Asistimos al velorio de la comunicación? Con una fuerte dosis de improvisación los actores reaccionan a los estímulos sonoros del micrófono y la máquina de escribir que estaban dentro del ataúd, e incitan al auditorio a sumarse a una danza que insinúa la necesidad del juego y la comunión colectiva.

Diabluras en rojo también explora otras maneras de animar las calles, desarrollando a sus miembros como patinadores y malabaristas. Este trabajo presupone un entrenamiento muy diferente al de las estatuas vivientes, basado en el control de la energía y la respiración. De ello también podemos dar fe los integrantes de Gigantería, que desde hace un par de años venimos explorando cómo llamar la atención y alterar el ritmo de los lugares donde trabajamos desde la quietud y el silencio. *La Colección Miguel Ángel* resume nuestras búsquedas en este sentido.

Así se nombra una galería de mimos y estatuas vivientes que fueron realizadas por Lucía Fernández Albo, una artista plástica que prefiere trabajar con materiales de desechos, con ropas recicladas o con objetos tirados a la basura, objetos que han sido intervenidos hasta transformarse en piezas museables. Lo cierto es que el vestuario de cada personaje ha sido tratado como una obra de arte, pero nada serían si no es por el uso que se hace de ellos. Nuestra intención ha sido utilizar la calle como un macro escenario de ilimitadas posibilidades, y



La calle de los fantasmas, Teatro Andante

aprovechar cuanto ocurre para improvisar situaciones teatralizadas: los establecimientos que se encuentran durante el recorrido elegido, las bicicletas, los ladridos de un perro, las guaguas, los policías, el extrovertido Picadillo... Por esta vez los personajes usaron máscaras blancas porque la realizadora de la Colección Miguel Angel no pudo llegar a Matanzas, pero se cumplió con el programa; prueba fehaciente de que se puede prescindir de suntuosos maquillajes, pero nunca de los actores.

La otra propuesta de Gigantería fue un ensayo abierto de *Sueño de una Fiesta de San Juan*. Nos interesaba compartir el proceso de trabajo que estamos viviendo, con el deseo de que los espectadores intercambiaran sus impresiones con el elenco. Asumimos que tan importante como mostrar los resultados terminados de los montajes, lo era propiciar un diálogo creativo que pusiera en duda nuestros primeros hallazgos. Creo en algo de lo que dijo Alessandra Santiesteban desde las páginas de *Pasos Callejeros*, boletín oficial de la IV Jornada de Teatro Callejero: el teatro es un soplo de luz. Dura apenas el perverso instante de una mirada.

Otros muchos soplos de luz

Ya dije que no pude verlo todo, y no siempre fue fruto de la voluntad. De pasada pude ver retazos de algunos espectáculos: algo de un divertido show de los malabaristas de Circo Pardo, algo de un pasacalle conducido por Tandarika Orkestar de España, apenas par de cuadros de una pieza de relaciones defendida por niñas y jóvenes de La Andariega camagüeyana, el final de una coreografía de Danza Espiral... A veces tuve que lidiar con la frustración de no poderme dividir en dos. Por ejemplo, sé que me perdí otro de los montajes de Andante, *La increíble y loca aventura del caballero que conquistó su luz o ¡Ay margarita!*; y también *Historias de Burros*, de René Fernández, interpretado por las niñas zanqueras de Teatro el Bosque.

Por respeto no me atrevo a comentar nada de lo que vi a medias, pero al menos no puedo dejar de mencionar dos imágenes sueltas que lograron sacudirme emocionalmente. Cualquiera de las dos habla de la frescura que se vivió por estos días en Matanzas.

1. Un altísimo zanquero que participaba en el pasacalle de Tandarika Orkestar, le regalaba flores a una anciana asomada al balcón de su casa.

2. Como parte de una acción preformativa de unos artistas plásticos, un grupo de personajes —cada uno sosteniendo el marco de un cuadro— caminaban por los alrededores del parque La Libertad, incitando al público a que pintaran o escribiesen sobre sus cuerpos. Yo alcance a ver a una niña que logró pintar una flor sobre una sudada frente.

Para terminar, nada mejor que apropiarme de algunas de las palabras con que Ezequiel Vieta comentó la excelente exposición de carteles que forman parte de los fondos de la Casa de las Américas, referidos a festivales o espectáculos de Teatro de Calle. Y si lo hago es porque estoy convencido que la IV Jornada de Teatro Callejero no ha hecho otra cosa que defender «la memoria de una larga tradición que se remonta a siglos pasados, que sobrevive y se levanta auténtica como esencia de la cultura de los pueblos, del rompimiento de la cotidianidad, de la visión sugestiva de las imágenes, de las raíces de las naciones que en los espacios abiertos del continente se levantan como árboles en los asfaltos de las calles, de las plazas».⁴

NOTAS

- 1 La IV Jornada de Teatro Callejero aconteció entre el 10 y el 15 de abril del 2007.
- 2 Intervención de Carlos Padrón en el panel sobre Teatro de Relaciones, durante la III jornada de Teatro Callejero. Revista *tablas* 1/06.
- 3 Al repetir esta acción a la luz del día, los actores pintaban de negro sus cuerpos.
- 4 Ezequiel Vieta. Notas al programa de la Expo Escena latinoamericana de la calle, Matanzas 2007.



Y se mueve, Vivarta

Aquí, todo sobre Gigantería Ambulante

Barbarella González Acevedo

El teatro es como el
pan, más que una necesidad.

PETER SCHUMAN

GIGANTERÍA AMBULANTE ES UN GRUPO DE teatro, que desde hace más de seis años viene realizando espectáculos e intervenciones performáticas en las Plazas del capitalino Centro Histórico. Invade los espacios consabidos desde la colorida estética de los pasacalles, comparsa de personajes arquetípicos como diablos y clowns, o bien acomete la exploración del silencio, en medio del bullicio citadino, con las estatuas vivientes. Siempre aguarda llamar la atención del transeúnte. Se conecta así, de un modo inherente, con la tradición juglaresca nacional y el espíritu de jolgorio propio de las festividades carnavalescas de antaño.

La labor de los Gigantes, merece ser reconocida, más allá de sus imperfecciones. Llama la atención su forma de vida como colectivo, que se manifiesta no sólo en la manera de abordar el espacio público, sino además en el modo de procurarse el sustento, pasando el cepillo al finalizar cada representación. Escapan de institucionalizaciones, y preceptivas. Trabajan porque aman el arte, su arte, que entregan sin distinciones a cuantos circulan distraídos por las calles, ya sea a los niños (a quienes se dedican especialmente), a sus papás, al señor que vende caramelos, a la barrendera, a los turistas o al estudiante de teatro.

Esta charla con Roberto Salas, director de Gigantería, me permite abordar el teatro callejero y compartir la experiencia artística de un grupo que rompe con su diario quehacer toda clase de normas. ¿Cuántas veces transitando por las calles de la Vieja Habana no hemos tropezado con estos Gigantes? Para algunos ya forman parte del paisaje habitual, otros los ignoran y hay quienes empiezan a descubrirlos...

¿Cómo surge Gigantería?

Hay un comienzo relacionado con Vicente Revuelta y el intenso proceso de investigación teatral que vivimos en Chispa, una burbuja experimental dentro de Teatro Estudio. Actualmente en el grupo quedamos tres de los que vivimos aquella experiencia. Todavía hoy con nuestro trabajo tratamos de responder a muchas de las preguntas esenciales que fueron formuladas en aquella época. Algunas obviamente relacionadas con el oficio del teatro, y otras con el sentido que intentamos darle a nuestras vidas. Entre otras enseñanzas, heredamos la visión del grupo teatral como comunidad y como destino.

Existe otro antecedente asociado a las acciones callejeras de Somos la Tierra, formado por algunas de las personas que proveníamos de Chispa. En los jardines de Teatro Estudio nos iniciamos como zanqueros y una parte de los entrenamientos lo hacíamos en la calle. Por ejemplo, bajando y subiendo la escalinata de la Universidad de la Habana. Por esa época Tropazancos y Cubensis ya estaban realizando un trabajo que sintonizaba con el nuestro. Casi fue inevitable que comenzáramos a interactuar, y así descubrimos que juntos éramos más fuertes que separados.

Fue en el contexto de una de las ediciones de Danza Callejera (febrero del 2000) que nos presentamos por primera vez en el Centro Histórico. Recuerdo que la policía trataba de impedir que pidiéramos dinero en la calle, como respuesta natural de un entorno que no nos aceptaba y tampoco entendía el propósito de aquellas precarias intervenciones públicas. Las tensiones fueron en aumento hasta que recibimos el apoyo de Eusebio

Leal, una alianza afectiva que ha continuado con el paso de los años. Necesitábamos un nombre que nos identificara a todos, así nace Gigantería. En sus orígenes, con este nombre se reconoció el espacio de confluencia de Tropazancos, Cubensis y Somos la Tierra. Se trataba de una unión espontánea, en la cual nadie asumía un liderazgo artístico.

Con razón la calidad de nuestras primeras presentaciones eran bastante malas: dedicábamos más tiempo a discutir que a ensayar. Todavía existían las torres gemelas y en la calle se podía ganar suficiente dinero como para pasar por alto todas las tensiones que vivimos en aquella etapa fundacional. Después de un año de trabajo, Tropazancos y Cubensis se separaron de Gigantería.

¿Qué referentes se han tenido en cuenta a la hora de crear el grupo?

Comenzamos a tomar conciencia del grupo cuando ya estaba formado, y el trabajo en la calle estaba marcado —primero que nada— por las ganas de aprender. Textos, o trabajos teóricos que nos motivaran a seguir con nuestro proyecto, no hallamos ninguno. Eso sí, nos acompañaban las vivencias que algunos habíamos tenido con Vicente Revuelta, y la experiencia previa haciendo teatro callejero por barrios y comunidades. Esta fue la base. También existían algunas propuestas foráneas que nos entusiasaban.

Por ejemplo el Bread and Puppet, con quienes tuvimos la suerte de trabajar en dos de los espectáculos que Peter Shuman trajo a La Habana en 1999. No puedo olvidar a *Our Domestic Resurrection*. Era un circo que tenía como trasfondo elementos de la cotidianidad. Números de variedades, caballos de cartón, grandes pájaros y máscaras se daban cita en la puesta. La magia de aquel espectáculo nos marcó a largo plazo.

La impresionante habilidad técnica de los artistas del Circo del Sol se dio a conocer entre nosotros a través de videos pirateados, y en estos espectáculos, más allá de la fastuosidad de las superproducciones, nos interesaba estudiar cómo las acciones ayudaban a contar historias no de manera lineal, sino a partir de asociaciones.

Obviamente, también hemos tenido referentes directos. Pienso en todos los artistas callejeros con los que trabajamos fuera y dentro de Cuba. Algunos por una única vez, y otros por largos períodos de tiempo. Con los años Gigantería se ha convertido en un enclave de referencia para muchos de los artistas callejeros que vienen a La Habana. Somos una especie de tela araña en la que han caído muy buenos amigos.

¿Qué fue Ceiba y Tiñosa?

Este fue nuestro primer espectáculo con cierta trascendencia, y no solo a partir de los resultados, sino por todo lo que aprendimos durante su ciclo de vida. La materia prima de *Ceiba y Tiñosa* fue la adaptación que Omar Pérez hizo a uno de los *Cuentos negros* recopilados por Lidia Cabrera. Fue en verdad un punto de giro en la manera de asumir los montajes callejeros.



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

Pasacalles de Gigantería

La música se realizaba en vivo, y nos esmeramos en robustecer la visualidad de la obra, tratando de resaltar a cada personaje con muñecos, máscaras, alas de cartón o zancos de mano. Aún así estábamos apegados a las palabras, como recurso para hacer comprender la lógica de lo que deseábamos contar. El exceso de parlamentos fue un conflicto, sobre todo cuando nos rodeaban más de 200 personas tratando de escucharnos. Otra circunstancia límite fue cuando nos llevamos *Ceiba y Tiñosa* a Italia, y tuvimos que aprendernos el texto en un idioma que no conocíamos. Una locura.

Después de aquella experiencia decidimos que el próximo montaje tendría un énfasis diferente, y que el protagonismo lo tendrían las acciones y la música. Además, estaba el hecho de que trabajamos habitualmente en la Plaza de Armas donde hay personas del mundo entero, así que para hacernos entender tenemos que prestar más atención al discurso visual. Empezamos a trabajar en *Sueño de una Fiesta de San Juan*, pero el proceso nos llevó hasta *La increíble y grande historia de las aventuras del caballero Sir William y su Kimbado escudero contra el furioso dragón Tribilín*.

¿De dónde proceden los miembros de la agrupación? ¿Cuál ha sido la formación de estos? ¿Cómo se seleccionan los nuevos integrantes de Gigantería?

No somos las mismas personas que empezamos hace siete años. El grupo es una célula viva, de modo que intentamos fluir con los cambios, y asumirlos en vez de hacerles resistencia. Gigantería está integrada por artistas que no tuvieron una formación teatral académica, y que han encontrado aquí un espacio de convivencia intensa con otras personas con las que humanamente se sienten identificadas. En ese sentido es un laboratorio de complejas posibilidades. Para todos ha sido un espacio para el crecimiento profesional, donde la calle es la escuela y la maestra es la experiencia diaria.

Por Gigantería pasan personas con experiencias laborales muy diferentes: un panadero, una secretaria, pintores, artesanos, un maquinista de trenes, un agricultor, un estudiante de circo y otra de estudios socioculturales, terapeutas, aficionados al teatro y las acciones performativas... Por regla general no aceptamos nuevos miembros, hasta que el grupo los necesita.

¿Cómo son repartidas las responsabilidades en el colectivo? ¿En la realización de sus espectáculos siempre trabajan sobre la base de la creación colectiva? Si es así, ¿cómo logran llegar a un consenso?

Pues la utopía es que podamos compartirlas entre todos, pero el tiempo nos ha demostrado que no todos tienen los mismos conocimientos, ni las mismas habilidades entrenadas. Siendo honesto contigo y conmigo, también la pereza o la falta de conciencia se manifiesta por momentos más en uno que en otros. Superar esto también es parte del trabajo.

Cuando hablamos de creación colectiva, no sé si te refieres a una peculiar manera de suministrar material para la construcción de los espectáculos, o si por extensión, me hablas del trabajo de equipo como base del grupo. Aunque soy el director, lo cierto es que las decisiones que son importantes para Gigantería se toman entre todos, y el consenso define siempre la voluntad de la mayoría. Con esta dinámica concebimos y realizamos cada nueva producción, por eso la creación colectiva es inherente a lo que hacemos.

¿Qué momentos difíciles ha enfrentado el grupo?

Con seguridad los más difíciles están asociados a la salida del grupo de personas que han sido pilares de todo cuanto se ha hecho. Dejando a un lado la conexión emocional, están las dificultades prácticas que asumimos los que quedamos. Visto desde otra perspectiva, cada crisis entraña sus propias enseñanzas.

Otros momentos difíciles tienen que ver con los obstáculos que vencimos para mostrar nuestro trabajo fuera del país, y esto por no pertenecer a ninguna institución que asumiera nuestros trámites migratorios.

Nada tan difícil para nosotros como el presente. Tú conoces el local que nos ha prestado la Oficina del Historiador. Una habitación de unos 8 metros cuadrados, sin baño ni cocina y con pésimas condiciones para el almacenaje. No te imaginas cuánto duele poner un muñeco querido en un tanque de basura, porque no tienes donde guardarlo.

¿Qué soluciones le dan a los problemas relacionados con el vestuario y la escenografía? ¿Tengo entendido que todo lo resuelven a través de la autogestión? ¿Qué hay de cierto en esto?

Todo lo que compramos, el maquillaje, las telas, o los instrumentos musicales, lo pagamos con el dinero que ganamos con las intervenciones públicas. Un día no se parece a otro, y las ganancias oscilan según el comportamiento del público. La inestabilidad es la mayor desventaja de la autogestión. También con recursos propios del trabajo callejero animamos conciertos, festivales, galas artísticas, exposiciones, cenas, fiestas privadas... El dinero es repartido por igual entre todos, destinando una parte a un fondo, que sirve para cubrir las necesidades colectivas.

Intentamos que cada producción sea artesanal, reciclando todo el tiempo. A veces somos nosotros quienes confeccionamos los elementos escenográficos o los vestuarios, pero también hemos contado con la inestimable ayuda de muchos artistas plásticos. Para nadie es un secreto la forma en que vivimos. Lo que aquí conocemos como «pasar el cepillo» es algo normal en el mundo entero. Aquí somos un caso atípico.

¿Qué ventajas y desventajas ofrece la calle como escenario? ¿Qué expectativas te trazas cada vez que sales a la calle a enfrentarte con la gente que transita por ella?

Nacimos en la calle, y a ella nos debemos. Una cosa es la ilusoria expectativa que uno genera en la mente, y otra muy diferente la experiencia real. La calle siempre está en movimiento, se transforma ininterrumpidamente. Sus posibilidades como escenario son infinitas. El teatro de calle se nutre todo el tiempo de la relación con la gente, se inserta en la vivencia y rompe el ritmo de lo cotidiano con la extrañeza de la representación. No nos enfrentamos a la gente.

La práctica de muchos años nos dice que nada es inmutable, y que en la calle todo tiene sus ventajas y sus desventajas. Los zancos, por ejemplo, pueden tener una gran fuerza expresiva en ese macro escenario que es la ciudad. Sin embargo, también te alejan de la gente, y te dificultan hacer contacto con ellas, algo imprescindible para sentir la intensidad del intercambio.

¿Cómo surgen los personajes del Pasacalle (El pirata Nutela, el Capitán Lagartija, Agridulcio Melcocha, Coroco del Monte...)? ¿Cada actor ha creado el suyo?

La idea nace de la posibilidad de que cada miembro del grupo habitemos un personaje con el que nos identificamos, y que en la calle lleguemos a ser conocidos por todos. Se trata más que nada que de una especie de máscara nominal, arquetípica, asociada más bien a rasgos generales de conducta que a caracteres psicológicos muy definidos. La cuestión que salta a la vista es que a pesar de las enormes posibilidades que ofrece el desdoblamiento en una entidad ficticia, no todos los miembros del grupo tienen conciencia de esto. La ilusión es que en ciertas acciones performativas como los Pasacalles, nos comuniquemos sin abandonar el juego de la ficción, que es en definitiva donde se mueven estos personajes que tú mencionas.



¿Cómo se selecciona el repertorio musical del Pasacalle?

RS: No procede de una única fuente. Una parte importante de este repertorio nos ha sido legada por nuestro corneta china: Tomás Oliva Palacio, un holguinero que durante años tocó en muchos de los carnavales de Oriente. Él es portador de una tradición musical que hemos asimilado y enriquecido a partir de sonoridades que también son conocidas en el Occidente. Sabemos que la conga oriental tiene un ritmo y una sabrosura diferente a la conga habanera, por eso las estudiamos a ambas y también las fusionamos. El repertorio musical de Gigantería ha variado a lo largo del tiempo. *El gallo* (el corneta china) a partir del sentimiento que en él provoca el ambiente festivo de la calle, es quien pone o elige un tema y los demás le respondemos.

Los miembros de Gigantería bailan, cantan, actúan, algunos tocan instrumentos, dominan la técnica de los zancos, ¿en que consiste el entrenamiento?

No existe un único tipo de entrenamiento. Cada área del trabajo tiene su propio universo de ejercicios, con diferentes niveles de complejidad. Aún cuando tratamos de especializarnos en ciertas habilidades, también es importante que nos diversifiquemos. De este modo como grupo estaremos mejor preparados para asumir con rigor cualquiera de las necesidades puntuales que vayan apareciendo. Tratamos de que ciertas habilidades sean dominadas por todos, como los zancos, los distintos juegos de malabares o la capacidad de expresarse desde una completa inmovilidad.

Otras actividades son más específicas. Los músicos, por ejemplo, al ser autodidactas, dedican mucho tiempo a estudiar en soledad, o con otros miembros del grupo, y a su vez trabajan como actores en la calle. Sólo es posible mejorar el trabajo de los actores a partir de un entrenamiento continuo, y cuando este no se realiza es fácil que afloren los vicios o la falta de sinceridad.

¿Cómo es organizado el material dramático de los espectáculos?

Cada espectáculo, o incluso las acciones performativas más simples, demandan un trabajo dramático diferente. El entramado de acciones y sentidos varía en cada caso, así que no puedo hablarte de una estrategia única. Algunas intervenciones como *Pájaro en mano no muere* no cuentan ninguna historia en específico, pero sí se proponen habitar la ciudad de un modo diferente. Se trata en este caso de una bandada de pájaros blancos sobre zancos que improvisan con respecto a los transeúntes, y que también componen a partir de las posibilidades que ofrece el espacio, como las rejas, las columnas, los establecimientos... El entramado dramático de una intervención como esta descansa principalmente en las relaciones entre los pájaros, los cuales juegan, se enamoran o pelean entre sí.

Tú conoces *La increíble y grande historia*...y sabes que en una propuesta como esta la dramaturgia es mucho más compleja. Se trató aquí de contar una fábula, nos



impusimos ofrecerle a los espectadores las claves para que puedan entender la historia a través de las acciones y no de las palabras. Todo este material fue saliendo a partir de las improvisaciones que hacían los actores, los cuales fueron construyendo algunos personajes que en un principio no tenían ninguna conexión entre sí. Reinventar estas relaciones a partir del juego, nos hizo encontrar el hilo conductor que luego mostramos en la plaza.

En nuestro último espectáculo partimos de un debate que duró unos tres meses, al término de los cuales teníamos una matriz de los conflictos, y la evolución general de los sucesos más importantes. *Sueño de una Fiesta de San Juan* constituye el material dramático más complejo con el que hemos trabajado, el cual ya ha sido modificado desde la escena una y otra vez. Siento que este montaje marcará un «antes y un después» en la vida de Gigantería.

¿A qué crees que se deba el silencio que por mucho tiempo han mantenido la crítica y las revistas especializadas con respecto al trabajo de Gigantería y de las múltiples agrupaciones de teatro callejero que existen?

Es cierto que la crítica ha mostrado falta de interés por estos temas, y eso que en Cuba el teatro callejero ha cobrado fuerza en los últimos años. Quizás por esto es una situación que lentamente se venga virviendo, pero si uno se deja llevar por la crítica, podría creer que la escena callejera cubana apenas existe. Nada más lejos de la verdad.

Hacia finales de los ochenta Albio Paz ya exploraba el teatro callejero en Matanzas al frente del Mirón Cubano. En la década siguiente a lo largo de toda la Isla se dieron a conocer otras experiencias callejeras, como las de Andante, Tropatrupo y la Compañía de Morón Teatro. Incluso aquí, en La Habana, algunas agrupaciones del Centro de Teatro y Danza también estaban trabajando fuera de los espacios tradicionales; pero aún cuando hacían presentaciones en

parques y plazas, muchas veces reproducían convenciones escénicas que no se proyectaban hacia una estética callejera. Desde el año 2000 hasta la fecha se han concretado muchísimas experiencias teatrales en el ámbito de la calle, aunque todavía estamos lejos de poder constatar una red cubana de teatro callejero.

Los críticos aunque conocen esos procesos, no les conceden demasiada importancia. Hecho contradictorio si se tiene en cuenta que en Cuba el teatro prácticamente comenzó en las calles.

Para Gigantería lo más importante ha sido mantenerse creando ininterrumpidamente. En vez de sentirme mal porque no se divulga lo que hacemos, pienso que hemos de tener fuerza, amor y perseverancia para hacer perdurar la experiencia callejera por otros veinte años. Entonces seguramente la película será muy diferente.

¿Está logrando el Teatro Callejero un espacio con las jornadas que desde el 2002 se están celebrando en Matanzas? ¿Qué representan dichas jornadas?

RS: En medio de tanta indiferencia, las jornadas de Matanzas representan una especie de oasis, un sitio privilegiado para los artistas callejeros. Al haber tan poco movimiento de ese tipo en nuestro país, el más mínimo contacto se vuelve una cosa trascendente, y cada grupo tiene la posibilidad de ver lo que otros están creando. Eso es siempre estimulante y necesario.

¿Cómo ha sido el proceso de Sueño de una Fiesta de San Juan? Háblame un poco de la concepción dramática, del proceso de ensayo y el montaje.

El espectáculo fue estrenado el 24 de junio de 2007, y en verdad ha sido un proceso accidentado. Al regreso de Europa trabajamos unos tres meses en el guión de un espectáculo que tenía una compleja producción. Queríamos tenerla lista antes de comenzar los ensayos, lo cual no fue posible. Mientras terminábamos la muñequería y los vestuarios decidimos montar algo más «simple». Ese fue el origen de *La Increíble y Grande Historia...*, un espectáculo que llegó a tener más de 150 funciones. Pasaron como tres años antes de retomar aquel guión, cuya principal virtud era que no pasaba de ser una relación de pautas para las improvisaciones. La composición del grupo ya no era la misma, así que la mayoría ni conocía la historia. Trabajamos otros tres meses levantando el arreglo básico del espectáculo, según la idea que heredamos de Vicente Revuelta, que a su vez la heredó de Brecht, y él a su vez de otro. La historia ya podía ser vista en sus planteamientos escénicos básicos, cuando el proceso volvió a interrumpirse. La recta final duró ocho meses.

Sueño de una Fiesta de San Juan está inspirado en algunos personajes y situaciones de *Sueño de una Noche de Verano*. Quisimos que el entendimiento lógico de la historia no descansara en las palabras. Más bien, tratamos de desarrollar una fábula relativamente simple, como soporte lógico de un montaje de atracciones.

¿Qué contamos? Unos artistas callejeros le harán creer a un vendedor de libros que es W. Shakespeare. A través de un sueño restaurador, este hombre hará realidad algunas de sus fantasías más secretas.

Acerca de las estatuas vivientes... ¿Son una nueva fase en el trabajo del grupo? ¿Sobre cuales presupuestos estéticos se basan?

No puedo hablar de una nueva fase, porque ya venimos explorando el estatismo desde hace algunos años. Lo que sucede es que ha ido madurando como propuesta escénica, desde el punto de vista del trabajo de los actores, y también en algo tan necesario para este tipo de búsqueda como es la imagen. En ese sentido se alcanzó una experiencia notable a partir de la *Colección Miguel Angel*, una galería de mimos y estatuas vivientes que realizó Lucía Fernández Albo, una artista plástica. Pensamos repetir esta experiencia con otros pintores, para renovar —una vez más— nuestra imagen en la calle.

Para nosotros no deja de ser novedosa esta manera de intervenir la ciudad. Tratando de alterar el ritmo cotidiano de la calle desde el silencio y el control de la respiración, algo que habitualmente nos proponíamos con recursos muy diferentes: la algarabía, la música, la fuerza expresiva de los zancos... Es un trabajo difícil, pero sentimos que es gratificante ser pioneros en Cuba de una tradición que ya es bastante conocida en otros muchos países. Cualquiera puede explorar esta manera de dilatar o potenciar la expresividad, pero asumir este trabajo como un modo de vida ya es otra cosa, se requiere sobre todo una alta dosis de creatividad y coraje.

¿Cuáles son los planes futuros de Gigantería?

Mantenernos vivos y creativos requiere un esfuerzo muy grande, pero creo que vale la pena, pues quedará para el futuro el ejemplo de un grupo de personas que por esfuerzo propio lucharon por imponerse en contra de la corriente. Yo creo que ese será el espíritu que necesitamos para hacer frente a los años que están por venir.

Hacia adentro, me gustaría terminar con el desamor que a veces determina nuestra actitud perezosa hacia el trabajo. Quisiera que fuéramos conciente de cada experiencia, que predominara en nosotros el amor, expresado como rigor y pasión.

Hacia fuera, me gustaría que continuáramos explorando nuevas maneras de intervenir los espacios públicos, aunque esto sólo será posible en la medida en que desarrollemos lo que hoy somos y hacemos. No sé cuando empezaremos a proyectar otras dos nuevas producciones: Una familia, cuyo rasgo distintivo será el tratamiento de un único color para cada uno de sus miembros, y una galería de animales sobre zancos. Para todo esto hará falta mucho tiempo, pero el tiempo —diría Baba— es nada en el infinito, es una gota en el océano. Podemos permitirnos el esperar y estar tranquilos

Oficio de la crítica

■ Sueño en una tarde de verano

Cuando el pasado 24 de junio llegué a la habanera Plaza de Armas con la intención de ver un espectáculo señalado para las tres de la tarde, pensé que me había equivocado y llegué en vano hasta aquel lugar bajo un sol abrasador, puesto que la Calle de Madera, donde supuestamente se daría la función, estaba desierta.

Como vi que se acercaba a mí Roberto Salas, director de la compañía, le pregunté si no habría función, a lo que respondió sonriente que la función acababa de empezar, señalándome a un sujeto alto y muy delgado que empujaba un carrito amarillo con algunos libros, un títere y otros objetos, y llegaba al centro de la calle para anunciar la venta de libros de Shakespeare. A él se acercaron algunas personas, entre ellas varios niños, y cerca del lugar apareció una muchacha menuda, vestida y maquillada de verde, con aspecto de duende, que atrajo con sus flexibles movimientos a nuevos paseantes. Acto seguido, otros ejecutantes empezaron a introducir en la plaza algunos instrumentos musicales, a armar un decorado de telas pintadas y a llamar así la atención de otros muchos transeúntes...

Lo cierto es que cuando todo estuvo a punto, ya la calle no estaba desierta. Veinte minutos después del vacío total, la plaza rebosaba de público y comenzaba a representarse la historia de *Sueño de una fiesta de San Juan*, el más reciente estreno del grupo de teatro callejero Gigantería.

Fundado en abril de 2000, Gigantería ha animado sin descanso las calles del centro histórico de La Habana, en especial las alledañas a la Plaza de Armas, con frecuentes pasacalles y diversos espectáculos de animación como juegos, improvisaciones, sketches callejeros, rutinas de habilidades en zancos o malabares,

galería de mimos y estatuas vivientes, así como ha realizado en otros espacios galas artísticas y animación de conciertos.

Junto a este trabajo –por decirlo de algún modo– cotidiano, Gigantería ha montado espectáculos callejeros de más compleja elaboración y con un desarrollo argumental, como *Ceiba y tiñosa* (2001), *La increíble y grande historia de las aventuras del caballero Sir William y su kimbado escudero contra el furioso dragón Tribilín* (2003), *La máquina* (2004), *Pájaro en mano no muere* (2005) y *Colección Miguel Ángel* (2006), hasta llegar a este 24 de junio de 2007 en que la compañía estrena *Sueño de una fiesta de San Juan*. Y ni la fecha de estreno ni el título del espectáculo son pura coincidencia.

Según el calendario, el 24 de junio corresponde al solsticio de verano y al día de San Juan, una fecha que desde tiempos lejanos ha sido motivo de festividades; en Camagüey se celebran carnavales a partir de ella, y según las tradiciones europeas, ese día –el más largo del año, cuando el Sol está más próximo a la Tierra–, y en especial esa noche, los bosques se llenan de espíritus, hadas, duendes y seres fantásticos; ocasión propicia para que los jóvenes se entreguen a orgías y bacanales en la floresta.

Este fue el ambiente escogido por William Shakespeare para la creación de su pieza *A Midsummer-Night's Dream*, literalmente: «Sueño de una noche del centro del verano», casi siempre traducida como *Sueño de una noche de verano*, y también –por la insoslayable alusión a la fecha– como *Sueño de una noche de San Juan*. Así que no es una coincidencia que Gigantería haya estrenado un espectáculo inspirado en la obra del genio inglés el 24 de junio, máxime cuando también la realización de este espec-

táculo ha sido un sueño largamente acariciado por su director, «casualmente» llamado Roberto Salas... *San Juan*.

Sueño de una fiesta de San Juan se inspira en la obra de Shakespeare, recreando algunos de sus personajes y situaciones. La historia comienza con la entrada de una vaca azul de cartón que saca y entra la lengua graciosamente, defeca en medio de la plaza, y luego sus bostas –con algunos hongos que le han «salido»– son acomodadas para delimitar el espacio de la representación. Luego se recrea la historia de la pareja de enamorados Píramo y Tisbe –representados por dos actores, como remembranza de la escena isabelina–, pero cuando los enamorados van a besarse a través del muro escenográfico que se ha colocado entre ellos, la actriz menuda, maquillada y vestida de verde –el duende Puck– lo impide. Entonces el vendedor que había entrado al principio con el carrito, llamado Chespier, se molesta y reta a Puck a un combate, durante el cual el duende, con sus dotes mágicas, lo hechiza y lo prepara para que tenga su sueño.

En otra zona de la plaza aparecen ahora, sobre grandes zancos, los enamorados reyes de las hadas, Titania y Oberón. Ella le pide a él una fiesta con grandes invitados, y como invitado especial a William Shakespeare, pero Oberón también lo quiere. Ahora ambos disputan con sus habilidades zanqueras tratando cada uno de atraer al público a su bando, hasta que aparece un burro. Oberón lo ve y le pide a Puck que convierta al vendedor Chespier en burro, para dar comienzo a la broma.

Oberón anuncia la llegada de Shakespeare y entra el vendedor que ha sido transformado en burro por el duende Puck. Titania se desmaya al verlo y Oberón, a través de Puck, la hechiza para que al despertar se ena-

more de la primera bestia que vea. Desde luego que a quien primero ve la reina es al burro y ambos se enamoran, hasta que Oberón, celoso, ordena a Puck que detenga la acción con su caracol mágico y que todo vuelva a ser como antes. Cuando el vendedor Chespier despierta cree recordar algunos fragmentos de su sueño y Puck pide a los espectadores que piensen que se han adormecido y sido visitados por todas esas frágiles visiones. Con la conga final los actores saludan y piden su recaudación (pues esta es una característica del trabajo de Gigantería.)

Toda la historia anterior —que hemos resumido— se ha contado en términos de acción mediante una gran variedad de acontecimientos y recursos teatrales que se suceden uno tras otro a lo largo de una hora y son capaces de mantener la atención de un público de todas las edades que, además, participa cuando hace falta palmeando y coreando una música que va desde los toques yoruba al famoso fragmento musical de Nino Rota para el filme *Romeo y Julieta* de Zeffirelli, pasando por tonadas infantiles y punto guajiro, hasta desembocar en la conga final a la que se incorpora el público.

La idea general del espectáculo, surgida al regreso de una gira del conjunto por Italia, necesitó varios meses de discusiones, propuestas y elaboración de la producción, que por su complejidad hizo que el proyecto se detuviera más de una vez para asumir otros espectáculos, hasta que por fin, tras un año de intenso trabajo, se llegó a este resultado... ¿final?, que seguirá modificándose de acuerdo a la mayor o menor eficacia de la propuesta escénica en su relación con el público. Porque si algo hay que tener en cuenta en primer término cuando de teatro de calle se trata, es el público.

Roberto Salas San Juan precisa muy bien las características que debe tener un espectáculo teatral de calle: en primer lugar, la búsqueda de una comunicación dinámica con el público; una historia relativamente simple, de fácil comprensión, apoyada en acciones claras y un mínimo de palabras; dilatación de las figuras,



esto es, grandes muñecos y actores sobre zancos que se vean bien tanto de cerca como de lejos en el espacio abierto; personajes sin excesivas complicaciones psicológicas, lo suficientemente tipificados para ser comprendidos sin esfuerzo por el variadísimo público asistente; prescindir de tecnologías complejas como luces artificiales o efectos de sonido electrónicos, y estar siempre en disposición de incorporar a la representación cualquier evento casual, como un transeúnte que entre al área de acción, o que interpele a los actores, o que, de alguna manera, introduzca algún elemento inesperado durante la función.

A los anteriores requerimientos podríamos agregar un elenco de actores muy versátiles y bien entrenados, capaces de incorporar personajes, cantar, bailar, tocar instrumentos musicales, y moverse sobre los altos zancos como sobre sus propios pies. Los intérpretes de *Sueño de una fiesta de San Juan*, cumplen con creces estos requisitos y logran un notable trabajo de conjunto, dentro del que se destacan los desempeños de Andrés Pérez Viciedo, quien ayudado por su peculiar figura, logra un magnífico Chespier, Mayuli de la Torre y Erick Herrera, desenvolviéndose de maravilla sobre sus altos zancos en los personajes de Titania y Oberón, y Déborah Vázquez, flexible y pícaro en su duende Puck. El resto del reparto (Patricia Inzaurrealde, Lilibell Torrejón, Bernardo Pitaluga, Oscar de la Torre, Juan Carlos Morales), desarrollando diversas tareas escénicas, logran imprimir a la representación un ritmo adecuado que sin duda alcanzará su justa medida con las sucesivas representaciones.

No menos importante en la consecución del resultado artístico, son los aspectos visuales y sonoros del espectáculo, y en este sentido, el trabajo conjunto resulta decisivo en la labor de los gigantes. La dramaturgia del espectáculo y la banda sonora, por ejemplo, fueron elaboradas de forma colectiva, bajo la supervisión del director, y el diseño de escenografía, vestuario y muñecos corrió a cargo de los artistas de la plástica Nani y Ariam, Lucía Fernández Albo y Alein Somonte.

Sueño de una fiesta de San Juan, con dinamismo, vitalidad y buen gusto, entremezcla las tradiciones europeas con los componentes más autóctonos de la cultura cubana, brinda a los paseantes de las plazas habaneras, cualesquiera que sean sus edades, la maravillosa posibilidad de encontrarse en plena calle con el deslumbrante arte del teatro, y muestra las ingentes posibilidades y el desarrollo alcanzado en siete años de incansable labor por el joven elenco de artistas de Gigantería.

Freddy Artiles

■ Oh, bendita madrugada

Las cartas de navegación solo indican este rumbo...

Yo tuve un sueño que no dormía o mejor aún, no quería dormir y al mismo tiempo me hacía creer en un millón de cosas detrás del medio punto en mi apacible casa de provincia.

Las sirenas de «visibles» barcos y una botella girando celosamente hacia los cuatro puntos cardinales, intentaban acercarme al juego del Teatro, lejos de alejarse, avizoraba un camino limpio y duradero.

¡Así son las madrugadas!

He visto *Puerto de Coral*, escritura de Maikel Chávez que Ariel Bouza lleva a escena con el grupo Pálpito.

Dentro de los ancestrales y lamentos caprichos que los isleños tratan repetidas veces de acentuar está la «mala costumbre» de querer llegar a *donde nadie*, obsesión que se convierte en una infinita pelea contra nuestros demonios.

Esta obra, en segundo lugar, me acerca al divertimento después de sobrepasar acumuladas sensaciones de soledad, cruzadas de mí hacia mí que solo serán superadas por el conocimiento vivo de otras culturas. Luego me obliga a reflexionar sobre zonas ya exploradas por diferentes artistas cubanos: pintores, teatristas, músicos, escritores, poetas y por demás dramaturgos.

En primer término, no deja de ser un tema inagotable el de la partida en busca de la felicidad y la realización personal, constante que subyace en el anterior texto de Maikel Chávez *Con ropa de domingo*. El protagonista emprende un viaje abandonando el entorno rural y se encamina hacia la capital para encontrar su añorada profesión de titiritero.

Esta vez el dramaturgo enfoca su investigación atendiendo a un universo temático similar pero enrola ahora a una familia conformada por una

madre y sus tres hijas que ansían elevar sus alas hacia un destino más pretenioso.

Comedia costumbrista que articula su fábula con la ilación de historias que se cuentan desde la ficción de cuatro guajiras del pueblo de Caibarién, inundado al atardecer por los mosquitos, rico por sus tradiciones y estremecido por los cantos de Corona.

En Victoria, madre de Berta, Úrsula y Ana, se distingue su realización a través del crecimiento espiritual de las hijas. Sus sueños pudieron haber sido los de ellas. Victoria empuja sus proyectos, las seduce, las tolera, las aconseja, las libera de cotidianas angustias, trata de impedir las actitudes no cívicas, cree en la ética y en la familia. Es la fundamental oponente conflictual en contrapunto con sus hijas que aportan el elemento sustancioso del desequilibrio; se opone al viaje que han añorado las muchachas en busca de supuestos lugares paradigmáticos como son México, Barcelona y Nueva York. Victoria representa una generación que defiende la utopía de un proyecto de vida arraigado en los más genuinos valores de nuestra identidad.

Desde el inicio de la narración, momento que coincide con la exposición del conflicto –este personaje– en un texto premonitorio anuncia la estructura dramática cíclica que posee el espectáculo: «prueben hacia donde sopla el viento». Ella deja ver sus propósitos, no abandonará su vieja casa que es el lugar donde se desarrolla la acción en una madrugada sin susurros ni descansos. Priman las confesiones estrepitosas, la lucha contra las insatisfacciones, la controversia por encontrar el sosiego de las verdades, motivo suficiente para justificar la atinada elección de la madrugada como tiempo dramático ideal para la confrontación.

El carácter lúdico es el principal recurso escénico que sustenta la teatralización, ya sugerida desde la escritura. El autor, aprovechando además su experiencia como actor, construye su discurso textual dentro de las coordenadas de un pensamiento pragmático. Algunos críticos pueden opinar que Maikel no está exento de una discreta ingenuidad. Lo pueden enjuiciar, es natural. Pero, ¿Qué sería de la poesía dramática y de la culpa de la comedia si los escritores tuviesen que esperar a tener todas las herramientas cognitivas para lanzarse a conquistar el hecho artístico?

Maikel debe dejarse llevar y no obstante, por demás, someterse a una prudencia infinita. Así las campanas tendrán el privilegio de sonar cuando les plazca.

Suenan las campanas del adiós

Los recursos paralingüísticos de la puesta se enriquecen con la interpretación de las actrices, quienes de manera notable sustentan el texto espectacular y complementan creativamente lo que viene apuntando el autor.

Con un estudio definido de los personajes, las intérpretes se regodean dentro de un estilo de actuación realista, amparadas sutilmente por diferentes técnicas como las de Stanislavski, Brecht y Grotowski.

El espectador será capaz de sentir pero no de avizorar desniveles en la actuación. Es tanta la interrelación que proyectan ellas que se produce un enganche por más de una hora ante un público que también ha tenido que escapar indistintamente de cualquier parte.

Múltiples referencias habrá encontrado Corina Mestre a la hora de construir el personaje de Victoria Real. Las

madres se dotan de cierta naturaleza para asimilar las decisiones de sus hijos y por eso están siempre a la expectativa de lo que esto les pueda deparar. Condiciones histriónicas probadas por su carrera como actriz y pedagoga le admiten accionar con transparencia desde y hacia cualquier esquina, sintiéndola rítmicamente dúctil tras su dotada voz (escena de las parrandas). La organicidad es su gran recurso y le da ventajas para defender textos de disímiles envergaduras. Este personaje se ensancha cuando deciden propiciar un cambio en la definición del cierre del espectáculo. Este cambio de perspectiva en la puesta, hizo que el personaje de Victoria ayudara a que la solución final no fuera tan descriptiva, revirtiéndola de una concepción más ambigua, soporte metafórico que cualquier obra de arte debe profesar.

Tamara Venereo es capaz de tirarse al vacío iluminando al personaje de Ana, aunque en una primera lectura del texto nos hubiera parecido superficial. Mediante una interpretación visceral de la guajira estomatóloga, ella es capaz de encontrar un camino investigativo que sobrepasa las expectativas iniciales. Escurrizada como un felino se mueve tras una máscara poco convencional. Proyecta una postura desgarrada que se estira desde un *clown* hasta rebotar en la pared de una típica escena de humor negro que el personaje de su hermana logra complementar. Beatriz Piña como Ursula, no es segunda de nadie, se desliza sobre una cuerda inigualable, especialmente en la escena claustrofóbica del aula donde su cadena de transiciones aflora de manera muy precisa.

Por otras indagaciones vivenciales debe haber pasado la actriz Yanay Penalba, la más joven de todas y la más distante de la edad del personaje para asumir el reto de caracterizar a Berta: una mujer revestida de irrevocables conflictos desencadenados por la convivencia con un marido enfermo de abulia, alcohol y machismo saturado. Suficientes razones para que el personaje transite por una existencia carente de alcance y empeños espirituales. La intérprete crea una máscara fija que se expone ante los anteriores conteni-



FOTOS: PEPE MURRIETA

dos pero le ha faltado matizarla con algunos contrastes formales que deben complementar su encomienda personal, aún así, se integra conforme a un proyecto de actuación que defiende el espectáculo.

¿A quién le tocará jugar ahora?

Mediante el manejo de recursos escenográficos y de producción contados, el director crea situaciones que metaforizan la utilización de los objetos: las connotaciones que va adquiriendo la mesa como motivo unificador de disímiles composiciones recreadas a través de las escenas donde se utilizan el barco para la partida, el buró de la maestra, el escenario de la vedette y el set donde Ana fabula con su historia de amor. De hecho, estas convenciones formales con carácter mutable y de fácil acceso decodificador pueden seguir explorándose con más ingeniosidad. Encontrar una senda menos estrecha hacia la búsqueda de otras texturas y caracteres en el diseño, daría una artísticidad mayor a la visualidad del espectáculo.

Este tipo de teatro se ha domesticado desde su propio espíritu comunicador e inmediato. Ariel domina dichas exigencias, ha descubierto las esencias que subyacen en el imaginario cultural del público cubano y facilita que los sistemas significantes sean desentrañados cómodamente.

Se inspira con sensibilidad en los cánones del teatro popular –y no es la primera ocasión– al dialogar con sus contemporáneos a través de esta puesta que se ampara en asentados soportes de interpretación y se enriquece con un texto reajustado a las energías e imperfecciones dignas de un teatro vivo, substancioso y accesible.

Todos hemos querido navegar aunque sea dentro de una botella. Navegar será por siempre un viejo sueño, sueño compartido o disparejo, pero sueño al fin. Alguien puede quitarnos ese impulso, pero al mismo tiempo dejará que los demás floten junto a la resaca de lo que fuimos o seremos cualquiera de estos días.

Mercedes Ruiz Ruiz

■ En falso

Bien pudiera haber sucedido que al dramaturgo y crítico teatral Amado del Pino se le hubiera ocurrido extender la existencia de sus personajes escénicos (a la manera de ciertas secuelas cinematográficas o de determinadas series narrativas en torno a un mismo protagonista o círculo de personajes principales) o establecer nexos manifiestos entre sus más recientes creaciones teatrales y para ello ideara escribir un monólogo para cada uno de los personajes que habitan en la penumbra sobre la cual él ha proyectado tenues rayos de luz, pero la historia parece ser un tanto más simple y se teje vinculada a un elemento circunstancial. El propio autor ha contado cómo *En falso*, monólogo para una intérprete femenina, surgió a petición de la actriz Mariela Bejerano, lo cual no elimina la posibilidad de que la especulación anterior se alce, sin saberlo, sobre algún elemento real y una idea semejante haya servido —de cierta inefable manera— como humus para esta elaboración.

En efecto, otra vez está Tati en escena —una de las cuatro criaturas que animan *Penumbra en el noveno cuarto*—, mientras su discurso evoca a Pepe, el singular posadero, y a Lázaro Prado (Lachy), el pitcher con el cual vive una historia de amor que tiene por decisivo paisaje el reino del primero.

El monólogo realiza de nuevo un homenaje a esas instalaciones oficiales que por espacio de varios años, a falta de hoteles ordinarios, económicos, brindaron sus paredes para cobijar los encuentros sexuales de múltiples parejas y que, en los últimos tiempos, junto a tantas otras «instituciones» de nuestra magra y peculiar vida nacional terminaron por desaparecer, en ocasiones, ante el empuje de urgencias de más perentorio grado tal y



como refiere el texto teatral y, sobre todo, bajo la acción demoledora de una creciente entropía social. Otros temas ya tratados en el tejido mayor y más complejo del texto primigenio reaparecen aquí sin que, en mi opinión, ello implique un distingo en cuanto a su perspectiva, profundidad o lectura en contexto.

La historia toma como punto de arranque la última escena de *Penumbra...*, desarrolla los antecedentes de la situación en que, a esa altura, se hallaba Tati. Esencialmente nos habla de un desencuentro amoroso, pero aún cuando tal hecho sea mucho más fecundo desde el punto de vista ideológico y emocional que la mayoría de los «encuentros» de este tipo, aquí no sucede así. El propio discurso espectacular muestra incluso zonas muertas; extensas mesetas, empleando un término tomado de la geografía que sirve para ilustrar esos segmentos estáticos, donde se evidencia la ausencia de cambios y de progresión (sin que ello constituya un propósito); sin relieve ni alteración alguna en el terreno.

Al poner en relación ambos textos: el original dramático y el espectacular; el primero —no obstante sus insuficiencias— saca ventaja al segundo; en particular en el uso que sugiere de los elementos no verbales que integra: paredes llenas de letreros que el diseño de luces cuidaría de ir develando, un espejo fragmentado, banda sonora representativa del nuevo contexto, del signo distinto (albergue de familias) que tiene ahora la otrora posada.

Ninguna de estas señales fue atendida por la puesta en escena de Alejandro Palomino —si bien aquellas de orden visual son quizás más bien deudoras de una concepción televisiva—, ni siquiera el referente sonoro, imprescindible en cuanto a la relación adentro-afuera o interior-exterior que se establece como condición contextual de tensión dramática desde el texto original.

La realización escénica aporta por sobre todas las cosas la labor actuarial. De una intérprete que enfrenta con rigor su trabajo, a pesar de que en ocasiones no tenga a qué asirse, dada la naturaleza narrativa del texto y las fallas de la puesta en escena, la cual se resiente desde la concepción espacial —y de nuevo se prescinde del concurso de los diseñadores de escenografía y vestuario— hasta la específica construcción del discurso espectacular (insuficiente elaboración de las situaciones), incluido el discurso del actor. Sin poder valerse a veces de una cadena de acciones —en un estilo de representación que lo requiere— Mariela Bejerano consigue, sin embargo, una actuación viva, sincera, definida en el dibujo de la gama de emociones y sentimientos que surge durante el trayecto del personaje; desempeño interpretativo que, por supuesto, toca fondo en aquellas secuencias donde cuenta con una partitura bien orquestada.

He hablado de la naturaleza del texto y tal vez sea útil un comentario más extenso. Aún en circunstancias donde las fronteras se vuelven porosas y se disfruta la cooperación, cuan-



FOTOS: PEPE MURRIETA

do no fusión y travestismo de los géneros, cánones, modalidades entiendo que la materia dramática, incluso adoptando la forma del monólogo, tiene un carácter dialógico, es decir, implica el diálogo. Numerosas son las fórmulas que al respecto, por los inicios de los noventa, diseccionaba cuidadosamente el reconocido dramaturgo Sanchís Sinisterra durante un taller en La Habana. Segura estoy, estamos todos –Sanchís incluido, espero– que muchas otras maneras se anuncian y tantas más sobrevendrán, lo que no contradice el hecho de que la palabra dramática tenga una peculiar dinámica. Tal vez todo pueda reducirse a esa breve sentencia de que el drama es acción. El asunto es que quienes nos expresamos en diversos géneros creo

que llegamos a tener cierta certeza visceral (puesto que no se trata de algo racional que pueda ser llamado propiamente conciencia) acerca de la forma –esencialmente narrativa o esencialmente dramática– que deberá tomar eso que nos traemos entre manos y que, al fin y al cabo, no es otra cosa que una historia que desarrolla un tema de determinado modo.

En el caso particular que nos ocupa la tensión dramática no está construida. Los elementos se ofrecen, la situación se enuncia, pero las circunstancias que colaboran en esta tensión no se tornan presencia a lo largo del discurso, no interrumpen, no interactúan, no presionan, no modifican, no se inmiscuyen. El personaje tampoco duda, ni vacila, ni se contradice.

La palabra se regocija en una frase de moda, en un alarde de original humor criollo, o en una denuncia social a ultranza y, en mi opinión, en tal complacencia troca su destino. Carece de opacidad, de accidentes, fisuras, ambigüedad, sugerencias, silencios. Pierde ritmo y fluidez, integración a ese todo mayor que es el universo ficcional, a riesgo de que en lugar de la persona dramática aparezca la persona que fabula, que escribe, el demiurgo semioculto bajo uno u otro antifaz.

Lo que para otras miradas críticas puede ser riqueza –y es probable que lo

sea–, a mí me resulta exceso, sobre todo porque no deja lugar al resto; en ese resto incluyo la emoción y los signos propios del intérprete.

Se refiere el dramaturgo a su obra en términos de «poesía de la crudeza». Yo me remito a eso que se ha denominado, entre muchas maneras, realismo sucio. También a Charles Bukowski.

La poesía me resulta necesaria. En cualquiera de sus variantes. También en cualquiera de sus variantes precisa, ante todo, alcanzar el estatuto de tal.

Por otra parte, las llamadas palabras obscenas no ocupan en el tejido literario artístico ningún otro lugar diferente al que ocupa el resto de las otras innumerables palabras; simplemente resultan pertinentes a él o no. Lo escatológico ha acompañado al teatro occidental desde su surgimiento. Singulares exponentes de nuestra dramaturgia lo han incluido en su paleta de color (Piñera, Brene, Milián, Hernández Espinosa, Quintero, por citar algunos). La desinhibición, el juego exorcizador con algunos vocablos y signos forma parte de la puesta en escena de ese escándalo permanente que es el teatro y, por supuesto, exhibe entre nosotros su peculiar prosapia.

Si la ejecución del monólogo es tarea suma para el actor, su creación textual no será menos para el escritor de teatro.

Esther Suárez Durán

■ Hermosos soles teatrales

El autor puertorriqueño René Marqués (1919-1979) escribió *Los soles trunco* (1958), también poeta, ensayista, cuentista y novelista, es en la década del cincuenta cuando obtiene un destaque notorio por la riqueza y variedad de sus creaciones escénicas.

Desde *La carreta* (1951-1952), obra clave en estilo realista, hasta sus producciones: *Un niño azul para esa sombra* (1958) y *La casa sin reloj* de 1960 incluida *Los soles...*, Marqués transita hacia un teatro vanguardista, con influencias cinematográficas, rupturas temporales, monólogo interior, empleo de lo simbólico y de las acciones simultáneas

A ello se unen su excelente sistema de diálogos, lo poético de su lenguaje y esa maestría para imbricar pasado reciente, pasado lejano y presente, y sobre todo, el talento para plasmar personajes intensos, de profundas contradicciones humanas.

Esas criaturas atormentadas por el peso de la culpa de sus acciones anteriores que ora exorcizan, ora parecen como fantasmagorías de las que no pueden escapar.

Tres hermanas se hayan encerradas en la casa, ahí han acumulado esperanzas, sueños, hermosos anhelos pero también odio, frustraciones, envidias y mezquindades. Esto ocurre en lo familiar, en lo personal; el tiempo ha trascurrido y ahora ancianas ven reflejadas en los espejos que las rodean la fealdad de las acciones cometidas. El dramaturgo añade un contexto signado por la presencia norteamericana que se ha enseñoreado sobre los principios identitarios de Puerto Rico. Tanto Inés, Emilia, como la fantasmal Hortensia son asediadas de nuevo por el ejército de ocupación, lo cual acelera la decisión de las mujeres al final de la pieza.

La incorporación al texto principal del extenso poema *Los últimos días de una casa* de Dulce María Loynaz ha sido realizada con sumo cuidado e inteligente sensibilidad, la belleza de esta composición literaria se imbrica a la dramaturgia, de modo tal, que parece brotar de la misma historia. Indudablemente la dramaturgia espectacular creada al efecto encierra una coherencia y fluidez que coadyuva a la riqueza ideotemática del espectáculo.

La composición de la puesta está realizada con refinamiento conceptual y estilístico. Se destacan las agrupaciones, el trazado del movimiento, la riqueza visual del entramado de acciones principales, secundarias y los más viciosos detalles. Es especial algo significativo, la relación de los personajes con los objetos: muebles, candelabros, cortinas, escaleras, cofres, adornos, retratos, y otros artículos escénicos.

La plasticidad no rebuscada sino autentica que la directora Doris Gutiérrez supo lograr mediante las atmósferas de claroscuros, de hermosas tonalidades y sombras permiten el tránsito de un estadio o época a

otra. De un clima psicológico bien determinado se mueve a otro diferente de acuerdo a las intensas situaciones emocionales planteadas por el autor. Para esto se apoya en el espléndido diseño de luces de la inolvidable creadora Saskia Cruz. Es un verdadero acierto rodearse de colaboradores de primera línea, algo que no ocurre muy a menudo.

El lenguaje luminoso colabora en la riqueza dramática del montaje con suma eficacia, al igual que la escenografía y el vestuario también de Saskia, en una gama de sutiles y tenues colores Jorge Luis Jorrín rescató cuidadosamente las luces de la presentación.

Por otra parte la banda sonora de Adrián Torres imprime un entorno musical justo, sin excesos y permite aún más disfrutar de los valiosos diálogos.

La directora dota de precisión, sensibilidad y de contrastes dinámicos diversos, signados por la casi imperceptible gradación a su propuesta teatral.

Encarar estos entes psicológicos exige no sólo talento suficiente para el drama, sino también recursos de histrionismo al decir, al llenar de sig-



FOTOS: PEPE WURNIETA



nificados las pausas y hasta los silencios notables que existen en el discurso verbal; así como los variables estados de ánimo, transmisiones y sobre todo, los retrocesos y avances frecuentes en la acción dramática.

Las actrices se ven obligadas a asumir caracterizaciones muy definidas, nada maniqués, plenas de contradicciones emocionales dentro de un conflicto que les permite interrelacionarse en dúos o tríos pero además las hace enfrentar además monólogos definitorios para la plasmación de sus personajes.

La bella Hortensia a cargo de Marcela García, joven actriz, capaz de incorporar variados personajes en géneros, edades y estilos diferentes, logra aquí, la difícil dualidad de lo etéreo, la materialización de un rol que surge desde las ignotas regiones de la muerte y se hace viva en el recuerdo

de las otras. La intérprete deslinda desde la inteligencia y la fuerza interior sus apariciones, en una más lírica, en otra más corpórea.

En tanto Doris como Emilia, romántica e indefensa en apariencia, en una de las mejores faenas de su carrera, bordea, como en una canevá, sus acciones de un deslumbrante preciosismo artístico, coloreadas por la intensidad del mundo interior que nos revela. Pequeños gestos, palabras a media voz, susurros entrecortados y grandes explosiones verbales coronan y dan sentido a su sostenida labor.

La Inés de Amada Morado de rasgos terribles, por sí misma dotada de profunda humanidad, muestra matices encontrados, emplea con maestría los subtextos, la intencionalidad de sus parlamentos. La tragicidad con que aborda su personaje le otorga a su trayectoria artística un escalón su-

perior que sumada a sus incursiones en la comedia, la farsa y otros géneros, la colocan en el rango de las actrices más versátiles.

Recordemos que formó parte del elenco del estreno de *Los soles...* y obtuvo en 2002 el Premio Caricato a la mejor actuación protagónica femenina.

Ahora perfecciona aún más aquella actuación, depura las aristas divergentes de Inés y dibuja de manera refinada las transiciones, los exabruptos y los terribles y a la vez dolorosos sufrimientos de su existencia.

Un formidable texto unido a una depurada y exigente dirección que consiguió además tres actuaciones muy valiosas hace de *Los soles truncos* un espectáculo para recordar.

Roberto Gacio Suárez



■ El desgranado

Fue la intervención mexicana en Estados Unidos más dramática desde que Pancho Villa atacó Columbus, Nuevo México: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe tomaron por asalto.

DAVID BROOKS y JIM CASON

Cultura es la olla y el comal, el metate y el molcajete,/ el chile ancho y el chile piquín (...)/ Cultura es decirle no al maíz transgénico.

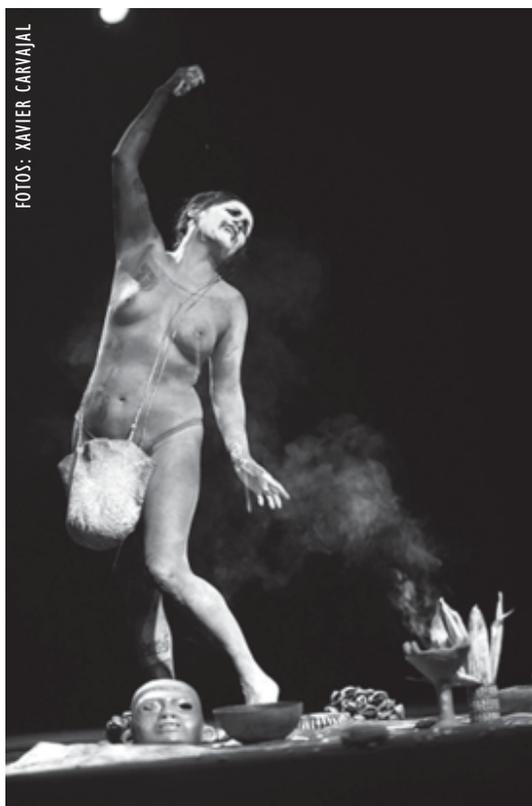
ELENA PONIAKOWSKA¹

Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe son uno de los puntos cimeros en la escena mexicana, en cuanto a teatro político se refiere.

Rodríguez, formada como actriz por el maestro Julio Castillo, ha dirigido tanto teatro como ópera. Algunos de sus trabajos son: *Donna Giovanni* –versión del *Don Juan* de Mozart–, *New War, New War*, *Cosí fan tutti*, *Macbeth*, *Pastorela terrorista* y *El rey Lear* o *El concilio de amor*.

Liliana Felipe, por su parte, es compositora, cantante y pianista. Nacida en Argentina llega a México durante la dictadura militar en su país. Abarca con sus canciones «nada serias» –como ella las llama– distintas temáticas: la vejez y sus inevitables estragos: *Memoria Mnemosina*; la política internacional: *Los vecinos*; la mujer: *Como Madame Bovary*; el amor y desamor: *Y si la historia*, *El protoplasma*; por mencionar sólo algunos de los tópicos que su obra toca. Siempre construida con base en el humor y con una fuerte carga de crítica social y política.

Ambas restauran el teatro La Capilla y fundan, en 1990, El Hábito, ubicado en la colonia Coyoacán del DF, donde desarrollan el Cabaret



Político. Ahí realizaron, durante quince años, más de trescientos espectáculos.

El Hábito funcionó, además, como espacio para otros artistas. Fue donde Susana Zabaleta hizo su primer concierto no operístico. Al igual ha sido foro para Regina Orozco, a quien se vio en La Habana en el Mayo Teatral de 2006, Astrid Haddad, que visitó Cuba en el Mayo Teatral 2001 y Eugenia León, cantante de suma versatilidad. Todas estas mujeres son grandes seguidoras e intérpretes de la Felipe.

En el Mayo Teatral de 2004, nuevamente un Mayo Teatral, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe presentan en Cuba algo lúdico y deslumbrante:

Arquetipas. En ese momento establecieron un compromiso: regresar a la Isla con otro espectáculo.

*Memoria, Mnemosina (...) no permitas, que mi cerebro se sobrecaliente olvidando al principio los nombres propios, luego los comunes y más tarde los demás.*²

Pasaron casi tres años para que cumplieran su promesa y regresaran. Su retorno es con el cabaret *El Maíz*, en la habanera Sala Hubert de Blanck, los pasados 15 y 16 de febrero, en el marco de la Feria Internacional del Libro.

El maíz se presentó originalmente hace un par de años en el contexto de la exposición



Aztecas, en el museo Guggenheim de Nueva York. Posteriormente, Rodríguez y Felipe lo representaron en Brasil y en el FIT de Cádiz 2006. En diciembre de 2006 se vio por primera vez en la ciudad de México.

*Cuando el maíz estaba hecho de maíz
lo cosechábamos, comíamos y sembrábamos,
lo desgranábamos en un triz
y lo molíamos en un deslíz
se le notaba en la raíz
y lo exportábamos hasta París.³*

Música y voz de Liliana Felipe se transforman en el soporte del primer momento de *El Maíz*. Temas de su repertorio son interpretados casi sin cesar, acompañada en la escena por

Jesusa Rodríguez, quien compone en silencio una serie de imágenes cargadas por una larga tradición mexicana.

El espectáculo se inicia así:

Jesusa casi desnuda. Dibujadas en el cuerpo figuras, códigos del México precolombino. El resto de los elementos anuncian una ritualidad: abre con el copal y usa una máscara de jade, el símbolo del agua y de la diosa Chalchiuhtlicue, esposa de Tláloc, el dios de la lluvia. De Tláloc se hacían ídolos, a imagen y semejanza, que los campesinos veneraban ofreciéndole maíz y pulque, intentando prevenir la sequía.

Todo lo llevado a escena por la Rodríguez busca la forma de trabajar

con la visión que se tiene sobre el maíz. No sólo como algo alimenticio, sino en su forma de elemento ritual, mágico, mítico y de símbolo nacional. A través de imágenes y omitiendo la palabra se construye el discurso.

Ahora Jesusa, sobre un papel blanco que cubre casi todo el escenario, pintará un camino, luego lo recorrerá con sus pies. Establece y participa en la construcción y el camino que abarca una civilización. Después se hunde por debajo del papel y lo parte enrollada en él, mientras su cuerpo está mitad dentro y mitad fuera. De la tierra ha surgido algo, se ha construido un mundo, una nación. La tierra lo envuelve todo, es la protectora.

Esto es, como la misma Rodríguez confiesa, *un viaje de la superficie de la Tierra al inframundo, para rescatar la semilla sagrada y darle aliento al hombre.*⁴

*Las palomitas eran de maíz
y los humanos teníamos raíz,
hoy son transgénicos, genéticos, clonados,
biotecnológicos, modificados.⁵*

Las Patronas, *medio decentes, medio putonas*, –como se hacen llamar– llevan nuevamente íconos, temas y mitos que forman parte de México. Trabajan a partir de personajes populares. Los manipulan de una forma apropiada. Aplauden siempre una cultura nacional.

Pasan ante nuestros ojos una serie de imágenes que constituyen una forma de expresar la necesidad del maíz en su forma natural, como tradición y como alimento básico de miles de mexicanos. Se manifiestan en contra de la semilla transgénica. Semilla «autosuicida» como la llaman, pues no se reproduce por sí misma.



*Hoy son parásitos, engendros mejorados,
farmacultivos contaminados.*⁶

Más tarde Jesusa interviene con un monólogo, cargado de humor, construido a base del verbo decir: «Yo no digo que fui yo la que dijo, sino más bien me lo dijeron». Es un cantinfleo directo, en el cual no se dice nada, pero se dice mucho. Esta intervención, que en una primera función motivó al público y le arrancó risas en abundancia, en una segunda fue lastrada por la propia actriz.

Se le incluyó un alto contenido político de protesta hacia el nuevo presidente de México, Felipe Calderón. Aunque esto no debería ser un punto chocante, sí lo es. Podría integrarse al discurso y estructura del espectáculo, sin agobiar un maravilloso momento. No se increpa la postura política, aquí más que necesaria, se reprocha que expertas en este tema y forma escénica no logren incluirla de una manera orgánica y coherente.

*Nuestras semillas se pudren, se secan,
y se ponen viejas antes de nacer.*⁷

Es necesario que si en una primera parte se habla sobre el mito del maíz y la humanidad según la cosmovisión precolombina de México, se debe evitar que el mensaje se cargue en una imagen y se reitere en el resto.

Si bien se agrega información en cada momento es insuficiente para que el espectador obtenga de ellas un nuevo significado que no hubiese recibido con anterioridad.

No puedo señalar que a nivel visual la composición y resultado sean deficientes, todo lo contrario. Me es imposible negar, igualmente, el gran trabajo de recopilación y condensación de elementos referentes al maíz en el mundo prehispánico. Siento, únicamente, que la información debería estar mejor distribuida, lo que daría al espectáculo una mayor organización.

*Ya no hay ni más
ni más paloma
y que nos carga la pelona.*⁸

Las transnacionales y el transgénico se apoderan del mercado, derrocando al maíz natural. Sobre esto y desde el 2004 un grupo de artistas, académicos e intelectuales mexicanos (dentro de los que se encuentran Liliana y Jesusa) han protestado de forma pública y no sólo con su obra, sino haciendo llamados a la Cámara de Diputados de México sobre la ley de bioseguridad y organismos genéticamente modificados (LBOGM), sobre la que dijeron: «Esta ley, que nos afecta a todos, no incluye los aportes de organizaciones civiles, campesinas, indígenas, académicas ni considera el informe sobre la contaminación genética del maíz

mexicano hecha por la Comisión para la Cooperación Ambiental. Esta ley no puede aprobarse como está escrita.»⁹

*Nuestras familias se quejan, se alejan,
en el pavimento no pueden crecer.*¹⁰

Jesusa ahora hecha muerte, o la Catrina de Posada y que ha sido mujer, diosa, serpiente emplumada, bailarina con tenabaris —o, tal vez, conchera que danza para los turistas en el Zócalo del DF—, se pregunta: «¿Terminará el maíz de agotar su semilla?»

Quizá todos los personajes, sus personajes, se hagan la misma pregunta. A la par, de voz de la Felipe, escuchamos: *Al final todos somos sólo un montón de tierra.*¹¹ Y en la escena un montón de tierra, que somos todos, es donde se entierra la semilla del maíz. Hecho más que contundente.

*Todos vamos a dar al final
al lugar donde viven los muertos (...)
Todos somos ollitas quebradas, ollitas
quebradas.*¹²

Considero que el espacio utilizado para la puesta no era el más apropiado. Es real que *El maíz* tiene una concepción más teatral que de cabaret, pero aun así dista mucho de utilizar una sala de teatro como tal. Es ineludible la mayor cercanía posible con el espectador, cercanía que la Hubert de Blanck no favoreció.

Me es necesario señalar el diseño de luces, a cargo de Juliana Faesler, con el que *El Maíz* cuenta. La iluminación posee aquí una fuerza narrativa, de creación de atmósferas, para ubicar nuestra atención y de apoyo a las imágenes, que se ha integrado de una forma sutil y sin agresividad al espectáculo, resalta con vida propia.

*Tienes que decidir
qué prefieres que te mate.*¹³

El espectáculo toca diversos tópicos: el histórico, el folclórico, el político, unidos en la escena. Los temas se encuentran en perfecta cohesión, pero no tan armonizadas.

Se intenta exponer una idea, sobre todo en la línea política, de forma panfletaria, burda, sin pulimento de ningún tipo. No me refiero al momento final, a lo ocurrido durante los aplausos, donde Rodríguez y Felipe abordan el escenario con una manta que reza: *Sufragio efectivo no imposición*, cuando esta aparece retrata una opinión muy personal y se aleja de la obra artística.

Me refiero exactamente a una inclusión tan tajante de toda referencia a los comicios para elegir a quién sería presidente de México a partir del 2006. Particularmente a la contienda de los candidatos Calderón y Obrador, siendo este último al que ellas apoyan. Vale la pena recordar que el porcentaje que otorgó el triunfo a Calderón fue mínimo y que este año fue el más concurrido por los electores.

Estas elecciones han sido en México las más controversiales de su historia actual, logrando dividir al pueblo/votantes/electores del país en dos grupos, los de Felipe Calderón y los de Andrés Manuel López Obrador. Por lo tanto creo que es necesario ser muy cuidadoso al tocar cualquier punto que refiera esto. No quiero decir que omitan este hecho por prudencia, al contrario, deben abordarlo casi por obligación al género que realizan.

*Y si la historia se detiene aquí
y no podemos resolver nuestro misterio
si no te veo, ni un poquito más...*¹⁴

Las Patronas son herederas, deudoras y resultado de una larga tradición teatral y artística: toman de los *lazzi* y *canovaccios* de la Comedia del Arte, del performance, del cabaret alemán y sobre todo de la carpa mexicana, a lo que se suma una vasta cultura teatral y artística y un innegable *carisma personal*.¹⁵ A la par, poseen líneas temáticas continuadas y tocadas en muchos de sus trabajos. De esta forma vemos como en *El maíz* se manifiestan nuevamente temas que estuvieron presentes en *Arquetipas*, donde aparecían personajes como La Malinche y La Serpiente Enchilada.

La Malinche hablaba sobre el caso de la deportación de Cuba a México de Carlos Ahumada, que provocó un severo encontronazo entre las relaciones diplomáticas México-Cuba, proceso tocado en esta puesta.

En La Serpiente Enchilada podría situar los antecedentes de este espectáculo, ya que ella denunciaba el uso del maíz transgénico, ahora punto central del discurso.

Establecen un trabajo continuo que hace énfasis en aclarar a través de sus espectáculos su punto de vista sobre lo que ocurre en México y el extranjero en todos los ámbitos: la lucha por la cultura nacional, por la sociedad y por la política mexicana, ahora tan polémica.

*Ya no hay ni más
ya no hay maíz
ya se acabó nuestra raíz.*¹⁶

Jorge Gorostiza Zatarain

NOTAS _____

1 Elena Poniatowska: «Poniatowska mira adelante» en *Conjunto*, n. 140 (abril-junio), 2005.

2 De la canción *Memoria Mnemosina*, letra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez con música de Liliana Felipe.

3 De la canción *El maíz*, letra de Jesusa Rodríguez con música de Liliana Felipe.

4 Mónica Mateos-Vega: «Jesusa Rodríguez escenifica ritual para combatir los transgénicos» en *La Jornada*, 2006.

5 De la canción *El maíz*, letra de Jesusa Rodríguez con música de Liliana Felipe.

6 Idem.

7 Idem.

8 Idem.

9 Los firmantes de la protesta enviada en octubre de 2004 son: Damián Alcázar, Sofía Álvarez, Angélica Aragón, Homero Aridjis, Sergio Basáñez, Humberto Beck, Juan Manuel Bernal, Bruno, Demián y Odiseo Bichir, Cintia Bolio, Héctor Bonilla, Diana Bracho, Pilar Campesino, Alberto y Francisco Castro Leñero, Regina Cinta, José de la Colina, Ariela Cordero, Julieta Egorrola, Lena Esquenazi, Manuel Felguérez, Liliana Felipe, «El Figón», Ángel Flores Torres, Fernando Gálvez de Aguinaga, Gael García, Blanca Guerra, Patricia Gutiérrez-Otero, Astrid Hadad, Antonio Helguera, Helioflores, José Hernández, Luis Hernández Navarro, Leticia Huijara, Juan Infante, Cisco Jiménez, Daniel Jiménez Cacho, Arnoldo Kraus, Gilberto López y Rivas, Diego Luna, Gabriel Macotela, Damián Mendoza, Lorenzo Meyer, Carlos Monsiváis, Carlos Montemayor, Alejandro Nadal, Silvia Navarro, Roberto Ochoa, Anilú Pardo, Patricia, Mercedes Pedrero, Carlos Pellicer, Perico el Payaso Loco, Elena Poniatowska, Rapé, Gabriela Retes, Jaime Reynoso, Rius, Jean Robert, Jesusa Rodríguez, Octavio Rodríguez Araujo, Rosamaría Roffiel, Javier Sicilia, Rafael Simón, Cecilia Suárez, Paco Ignacio Taibo II y Francisco Toledo.

10 Idem.

11 De la canción *Montón de tierra*, letra de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, música de Liliana Felipe.

12 Idem.

13 De la canción *Tienes que decidir*, letra de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, música de Liliana Felipe.

14 De la canción *Y si la historia...*, letra de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe con música de Liliana Felipe.

15 Vivian Martínez Tabares: *Arquetipas: arte y política para reír y pensar*.

16 De la canción *El maíz*, letra de Jesusa Rodríguez con música de Liliana Felipe.

Una noche para Teatro D'Dos

La céntrica salita del Vedado Adolfo Llauradó ha dado la posibilidad al público capitalino de presenciar el más reciente estreno de Teatro D'Dos. *Noche árabe*, en versión de Maikel Ortiz sobre el original de Roland Schimmelpfennig. Esta vez la representación se ubica en la Semana de teatro alemán en La Habana.

El estreno ha provocado las expectativas del público que colma la sala y aún quedan varios fuera. Presenciarán una obra que tal vez será incomprendible para algunos, acostumbrados a un teatro de una sola línea argumental. Para otros, devotos de estéticas más contemporáneas, será apasionante esta historia de personajes que deambulan en un mundo onírico. Lo más importante, la posibilidad de conocer a un nuevo autor.

Esta fábula, estructurada de manera compleja donde la línea de sucesos no es del todo coherente, narra el supuesto encuentro de tres personajes en una misma habitación, pero la realidad se trastoca todo el tiempo, llevándonos a un mundo bien distinto donde aparecen constantes interrogantes sobre las personalidades de estos seres que sufren el inmenso mal de la pérdida de la memoria, el sinsabor de no comprender cuestiones relacionadas con el tiempo, el espacio y la persona.

En el escenario todo es posible cuando se saben utilizar con ojo creador todos los misterios del drama. Por eso Julio César Ramírez, en la puesta en escena, nos lleva a un viaje insólito donde el espectador se verá obligado, (tal vez de forma inconsciente) a construir gran parte de las historias que allí se suceden. Es como si entrásemos en una dimensión otra, donde estamos inmersos

en la trama y de repente nos distanciamos. Descubrimos toda una cadena de estados anímicos que bien ex-

presan angustia e incompreensión; eso se percibe desde el prólogo del espectáculo, en el cual a manera de exquisita coreografía, vemos a los personajes divagar de un lado a otro del escenario, ya sabemos entonces cuán perdidos o confundidos están esta noche...

La banda sonora, a cargo del propio Julio César, crea ambientes que acentúan esa recreación onírica de espacios y olvidos, ese mundo lúdico donde en ocasiones los personajes pretenderán reconocerse... Las luces y el espacio (todo de blanco) apoyan el interés del director de centralizar la acción en el cuerpo del actor. Algo bastante riesgoso pero que bien defiende Teatro D'Dos como poética.

El sabor del perejil es bueno, a mi gusto es excelente, y dicen que es un afrodisíaco. ¡Cuán difícil ha de ser para un actor comprender las palabras de un director cuando al referirse a su personaje le exprese que tiene un añejo sabor a perejil! Este montaje trae algo totalmente místico y tal vez sea uno de los logros del director, el hecho de juntar el talento de tres actores que muy poco tienen que ver con la manera de ejecutar este tipo de texto, saliendo airoso.

Raúl Pomares, que tantos aplausos se ha ganado de los espectadores cubanos, llega una vez más al escenario para demostrar cuanto puede ocultar un experimentado actor bajo la manga, y cuando menos lo esperamos nos atrapa y nos hace cómplices de la historia del viejo López, personaje que maneja con excelencia, llenándolo de matices que aportan mucho a la narración de los sucesos.

Beatriz Viña, tan hermosa como siempre, hace gala de su excelente voz, de su organicidad, de esa fuerza interna que sabe modular en cada momen-

to hasta llegar a provocarle al espectador los instantes en que el pecho se oprime y es bien fácil paladear el dolor tan tremendo que Francisca siente, dolencia que la lleva por momentos a pararse en el frontis de un edificio que (aparentemente) ni siquiera conoce, pero de repente puede caer al vacío.

Entre estos dos personajes aparece el fotógrafo Carpati, interpretado por Maikel Ortiz, quien defiende su rol con toda la fuerza del joven que debuta en los escenarios del teatro profesional. El espectador reconoce el acertado trabajo corporal de Maikel y se deleita con la profunda pasión que imprime a su interpretación.

Noche árabe debe precisar algunas cuestiones de la puesta en escena (entiéndase también en esto el trabajo actoral) ya que aún falta un poco delimitar esas transiciones entre lo «vivid» y lo «reflexionado en voz alta», eso que nos narra el autor constantemente en boca de los personajes, que va desde unas llaves que caen, hasta un ascensor que transita los diez pisos del edificio... Creo también que el personaje de Carpati debe indagar en ese repentino cambio de realidad que le sucede, ya que al inicio del espectáculo se mueve de manera real y termina dentro de una botella, esto podría enriquecer su interpretación.

Confío que en las futuras funciones de la obra todo el equipo perfilará sus herramientas para que ese universo de noctámbulos arábigos alcance la perfección y ese místico mundo que recrea la obra, polisémica como los tiempos que corren, traiga nuevos aires al movimiento teatral cubano. Enhorabuena el espectáculo y mucha suerte para el futuro.

Maikel Chávez



FOTO: PEPE MURRIETA

■ Lilian Susel y *Retratos*: una nueva imagen en la galería teatral

Retratos es la obra que inicia en la escena a la joven dramaturga Lilian Susel Zaldívar de los Reyes. Su discurso transcurre en diez escenas (fotos), en el contexto de una familia cubana urbana y contemporánea y se inserta en el corpus mayor que trata acerca de la incidencia de la emigración sobre las relaciones intrafamiliares. En efecto, tal y como la clasifica su propia autora en unas líneas bajo su título, se trata de una fotografía, de ahora mismo, de la familia cubana.

De suerte que el texto se inscribe en dos grandes temas de nuestro teatro. Uno de extensa prosapia: el de la familia (Piñera, Triana, Ferrer, Estorino, Quintero, Milián..., para solo partir del siglo xx); el otro, la emigración, asunto de más reciente aparición pero de semejante intensidad en cuanto a su presencia (Estorino, Quintero, Pedro, Milián, Rebull, Cid...).

En el caso que nos ocupa la historia tiene como centro a una modesta familia habanera. Hace unos dos años la hija mayor contrajo matrimonio con un ciudadano inglés y se radicó en Gran Bretaña. Como es usual en buena parte de los casos, desde esta posición contribuía con la economía familiar hasta que sobrevino la separación de la pareja; una vez disueltos los lazos matrimoniales la muchacha intentó reestructurar su vida sin conseguirlo. Para colmo está afectada por un padecimiento síquico incurable, aunque controlable bajo medicamento, en cuya positiva evolución resulta definitoria la existencia de un entorno de afecto y apoyo. Bajo estas circunstancias decide regresar a la Isla para reinsertarse entre los suyos, lo cual potencia las contradicciones existentes en el seno familiar y hace que se expresen diferentes actitudes ante



este regreso; actitudes relacionadas en lo fundamental con las consecuencias de la nueva situación en el plano de la microeconomía.

En consonancia con esto la puesta en escena ha tomado como elemento expresivo la imagen de nuestra libreta de abastecimiento —la cartilla de racionamiento—, que se despliega diagonalmente en uno de los extremos del escenario y funge como pantalla de sombras tras la cual se llevan a cabo determinadas secuencias escénicas; aparece también estampada en la ropa que usan los personajes, y toma significación de carta de ciudadanía en la escena final del espectáculo.

Por el despliegue de su principal contradicción en esta esfera primaria de la existencia la obra me remite a *Manteca*, uno de los títulos paradigmáticos de Alberto Pedro Torriente y de la dramaturgia cubana contemporánea, y, más atrás en el tiempo, a *Aire frío* y *Contigo pan y cebolla*; textos todos donde la coordenada económica atraviesa el discurso acerca de la familia.

En las didascalias que corresponden a la descripción espacial (que tal parecen las de un guión cinematográfico) el discurso dramático se inscribe en un universo que pudiéramos llamar realista (aunque en realidad el uso del término, tal y como lo conci-

bo, no me complace); en cambio, la puesta en escena desafía esta propuesta. Las escenas que se resuelven tras la pantalla brindan un tono expresionista, en tanto el atuendo de los personajes tiene un aliento meyerholdiano. Como cita del mobiliario preciso aparecen apenas un baúl y un sillón, mientras los espacios fundamentales de acción se definen en los extremos del escenario, colocando a los actores en la obligación de cruzar vanamente el escenario para ir a desarrollar allí buena parte de sus labores. Las escenas intentan evadir la particular relación con los objetos y el entorno propio del tono realista, lo cual no siempre se consigue con éxito. En tal sentido uno de los momentos más logrados es la secuencia del almuerzo en familia.

La realización escénica también le otorga un papel como personaje al Abuelo, quien es en el texto apenas un sujeto referido cuya imagen recoge un óleo colocado sobre alguna pared. Desde ningún punto de vista —ni siquiera dramático— parece esta una idea feliz. La presencia del Abuelo resulta innecesaria y por completo ajena al tipo de teatralidad y a la propia estructura del original, incluso al sistema escénico en que se resuelve el espectáculo.

Dentro de un similar propósito de distanciamiento se hallan las luces



hirientes, dirigidas hacia el público, para marcar los cambios de escena – las cuales en la estructura interna de la pieza aparecen nominadas como Fotos–, y el anuncio por una voz en off de los títulos de cada una de ellas. Guarda esto una coherencia con la propia armazón literaria de la pieza y con el ordenamiento de los sucesos y la presencia de los personajes que más bien parecen apropiados para un guión de televisión, radio o cine, puesto que se juega con ellos con absoluto desentendimiento de las circunstancias físicas de la puesta en escena, por lo cual toca, entonces, al director buscar la solución analógica que respete el espíritu de la obra. No obstante, este particular recurso expresivo le resta fluidez al discurso y se vuelve reiterativo.

En cuanto al desempeño actoral los mejores trabajos son los de Arianna Tejeda y Yanelly Gómez, encargadas respectivamente de las dos hermanas: Sofía, la menor, y Elena. Yanelly interpreta con fidelidad los diversos estados de ánimo por los cuales la enfermedad que padece hace transitar a su personaje. A Arianna se le agradece su entrega y su energía, y la forma en que traza el recorrido lleno de contradicciones de su criatura. Tan sólo deberá cuidar el fraseo en la emisión de los textos, de manera de no atropellarlos.

Carlos García desarrolla, como siempre, una labor profesional; pertenece a esa estirpe de actores que sale a escena a defender su personaje y a apoyar el trabajo de sus colegas; sin embargo, Carlos aún puede hacer más. Este tío alcoholizado que interpreta, que otrora resultara un moralista y un dogmático involucrado en las relaciones de pareja de su hermana, comportamiento que pretende reeditar con su más joven sobrina mientras defiende interesadamente a la que reside en el extranjero, resulta uno de los personajes más ricos de la historia y amerita profundizar en la forma de expresar las sutilezas de esta variedad de matices.

La banda sonora a cargo de Fernando de Jesús, con la colaboración de Pepe Braojo y la edición de Daniel Piña, tiene una intensa presencia en la puesta en escena. El ambiente de tormenta, con truenos, sonido de lluvia y una gotera incluida precisa convertirse en una sutil partitura de fondo, donde existan diversos valores (en la cualidad e intensidad del sonido). Una tormenta tropical que amaina o se interrumpe y luego se intensifica – en armonía con el decursar de la acción dramática– alcanzará sin dudas la expresividad deseada.

El texto dramático manifiesta determinadas insuficiencias, todas

esperadas en alguien que, por primera ocasión, consigue verse sobre las tablas. Creo que nunca se hablará lo suficiente acerca de la importancia que reviste para el escritor teatral poder llevar su creación a escena. Esta vez le debemos el acto a Gerardo Fullea, como Director General de la Compañía Teatral Rita Montaner, y, en especial, a Fernando Quiñones, el director artístico a cargo de la elaboración escénica.

El discurso de la novel dramaturga adolece de algunas reiteraciones, también de puerilidades, –pues, sobre todas las cosas, sus signos espaciales refieren una y otra vez un apego al «realismo televisivo» y, en consonancia, parecen no tomar en cuenta las circunstancias de la escena y la materia teatral–, al tiempo que concede demasiado peso a la palabra en función de informar hechos y situaciones que pueden y deben configurar la vasta urdimbre del tejido dramático anunciándose o desarrollándose a partir de legítimos recursos del lenguaje específico del teatro. El tema de la emigración vuelve a los escenarios sin que tampoco ahora obtenga un tratamiento distintivo en la profundidad de su análisis. Pero Lilian Susel ha propuesto un cierre para su historia que, a mi entender, es el elemento más valioso de esta obra, casi diría que la creó para exponerlos ante nuestros ojos. Esta concepción de final habla de su sensibilidad, de su madurez y de su valentía moral. Es, también, la rebeldía, el reclamo y el alerter de una nueva generación.

Al respecto la puesta en escena ha apostado por una variante que unos llamarán complaciente mientras otros considerarán optimista, didáctica (en el mejor sentido), con lo cual ha mellado el escalpelo de la dramaturga. Ha suprimido la hiel que destila el análisis de determinadas zonas de nuestra existencia. También la posibilidad de estremecimiento, la acción provocadora que movilice la reflexión y, quizás, la fotografía más interesante y comprometida de la familia en estos extraños y duros tiempos.

Esther Suárez Durán

■ La puta del cántaro roto, así se llama

LIZZIE. El cántaro roto, así se llama; es una muchacha; ha roto su cántaro, la pobre. Es francesa.
 FRED. ¿Qué cántaro?
 LIZZIE. No sé, su cántaro.

JEAN PAUL SARTRE

LIZZIE. ¿No te gusta tu ciudad?
 FRED. Me gusta desde mi ventana.¹

Cada persona ve el mundo desde su ventana. Adentrándonos en el existencialismo cada ente se comporta de acuerdo a su existencia concreta, y en consecuencia, presenta su subjetividad, su libertad individual y sus conflictos de elección. Según otra corriente filosófica: el hombre es producto del medio en que se desenvuelve, que lo condiciona y en ocasiones este mismo condicionamiento hace que se rebelde de una u otra forma, volvamos al inicio, desde su ventana.

Es este el caso de Carlos Díaz y su más reciente montaje de *La puta respetuosa* de Jean Paul Sartre. Como vocación provocadora de este director la obra lleva el título homónimo. Más que provocación sería justo hablar de la necesidad de enfrentarnos a la manipulación de la que somos víctimas, y a la que no ha escapado este título, cuyo sentido es la provocación misma, y que se ha silenciado mediante la traducción (al español) más edulcorante del término: ramera, prostituta, mujerzuela. Pero ha que poner afeites en un momento donde estos términos perdieron su uso popular, son arcaísmos que han sido sustituidos por un nuevo argot que define y actualiza fenómenos que se producen desde hace más de una década. *Teatro El público* desde su poética, menos que ninguno, es ajeno a ello.

Carlos Díaz demuestra que coloca su ventana, para diseccionar a la ciudad y a sus cívicos ciudadanos des-



de un ángulo muy realista y, en tanto, polémico. Lizzie, como una puta más de los nuevos barrio de Colón, se nos presenta desfachada, rompe con la cuarta pared para informarnos que ella no forma parte del espectáculo teatral sino es un personaje salido de la parafernalia social. Lo cual es reforzado por la identificación personaje-actriz. Es ella Yailene, la que tiene un hijo, la rubia de *La Celestina*. Método similar emplea Sartre cuando identifica a su personaje con la muchacha del cuadro que ha roto su cántaro (lo que recuerda al proverbio popular), y que dice es francesa. Metáfora mediante la cual deja explícita la referencia directa a su contexto dentro del tejido simbólico de este pasaje. Y esa es la otra cara de Lizzie, el eterno destino ciudadano: la sujeción ante el poder. Que a través de la contextualización que propone la puesta convierte al sujeto cívico en la Gran Puta piñeriana.

La puesta en escena respeta en buena medida la dramaturgia textual de Sartre, aunque, como se ha hecho referencia, tiene como principal subtexto la situación nacional en la que nos desenvolvemos. Signo inequívoco de ello es la incorporación de expresiones provenientes de la jerga utilizada por los sectores más populares, como en el texto el lenguaje de la protagonista remite a los niveles más bajos. La vulgaridad no está dada

sólo desde la palabra también está presente en los gestos. Hay una agudización en este sentido. La gestualidad y en general la proyección de los actores tienen un fuerte matiz lascivo. Esto se evidencia en el gesto que caracteriza a Fred en el montaje, interpretado por Alexis Díaz de Villegas, el cual se introduce las manos en el pantalón para luego olerlas mientras demuestra su superioridad en el diálogo con la mujer; o en el comportamiento y el vestuario de los policías y Thomas.

Yailene Sierra también desarrolla su personaje sobre la base de la seducción, que matiza desde el erotismo procaz hasta la inocencia de dejarse seducir por el mito de la justicia. Entonces, quién encarna el poder y quién la seducción. Si por la fuerza no pueden doblegar la moral de la puta, el poder pasa a emplear su arma más eficaz: la palabra. Ante ella se presenta nada menos que La Nación, encarnada por uno de sus representantes: El Senador. Y le habla de, lo que siempre habla: los héroes, las madres de los héroes. Por supuesto, queda convencida ante un discurso de total actualidad. *Tengo la impresión de que me han estafado*², concluye el personaje al terminarse la escena.

El discurso textual es portador del juego de palabras que descubre, a manera de calidoscopio, las disímiles caras del poder. El Senador es pre-

sentado por Sartre dentro de un tono satírico que impregna toda la escena, y raya con la burla en momentos como el inicio de la misma donde se presenta mediante el frívolo *iHello!*, reminiscencia de los saludos protocolares. Lo que es resaltado por el diseño de vestuario en la puesta. El personaje luce un abrigo blanco de gran pompa en cuya espalda se representa una estrella, y lleva unos espejuelos de sol; cuando encarna a La Nación viste un traje militar; más tarde al visitar a la joven por segunda vez, lleva frac y como única prenda inferior un calzoncillo.

Otro momento donde el juego se hace evidente(mente ridículo) es en las menciones a la madre. Entonces *la pobre y querida vieja* será el objeto mediante el cual se le mostrará a Lizzie cual es el deber de un buen ciudadano. Se produce con esto la elipsis en la que ella queda comprometida moralmente con este objeto mientras el Senador llevado por su discurso lo olvida. El dramaturgo emplea para estas dos situaciones la misma sintaxis, reconocible para el lector/espectador aunque las separe un bloque discursivo.

La ingenuidad ha pasado de moda, qué tanto podemos confiar hoy en una información no manipulada ni manipuladora. Los límites entre verdad y apariencia, entre realidades se han difuminado. Apenas nos queda tratar de encontrar nuestra propia lectura de aquello que nos presentan.

Bien podría decirse de este espectáculo lo que Norge Espinosa expresara del poema *La Gran Puta* de Virgilio Piñera, en él hay *una calidad del desparpajo que se enarbola desde la comprensión de la miseria llevada a ese límite postrero [...] sin requiebros de estilo que edulcoren o siquiera suavicen lo que de vez en vez necesita ser gritado.*³ Pero este *desparpajo* caracteriza, en este caso, a la autoridad. La puta, nos advierten desde el primer momento, es respetuosa. Ella representa en la obra los valores elevados, que se contraponen con los más bajos instintos encarnados por los diferentes representantes del poder – Fred, John, James y otros policías, al



igual que el personaje referido de Thomas, ahora en escena.

Posturas que son remarcadas en la puesta. John y James, exponentes de la corrupción institucional, son los mismos que luego revisarán la casa. Para Carlos Díaz estos personajes simbolizan todo un sector, de manera que hace confluír en ellos a los Hombres uno, dos y tres de Sartre. Se muestra así la podredumbre que envuelve a toda la sociedad por igual, y a los sectores institucionales. A las expresiones y actitudes procaces que emplean al tratar con Lizzie, marcadas por el texto, se le incorpora el vestuario cuyo diseño está compuesto de atuendos sadomasoquistas. Vistos por el discurso imperante como accesorios brutales representantes por excelencia de otra realidad enajenante donde el individuo pasa a asumir conductas infrahumanas. Los policías realizan un *strip-tease*, se pasean casi desnudos a pocos centímetros del espectador, son los protagonistas del sentido carnavalesco e irreverente que despliega la obra; para

unos escandalizante, para otros sincero. Exteriorizan así los deseos o insinuaciones morbosas de los que Sartre les hace blancos. Pues hay una atracción sexual de estos hombres ante el hecho de que la mujer haya sido violada por un negro.

Estos personajes en sus subtextos entroncan con el *ser para sí* definido por la filosofía de Jean Paul Sartre. En su libro *El ser y la nada*, distingue dos regiones del ser, que denomina: *ser para sí* y *ser en sí*, apareciendo el ser del existente humano en términos de nada. El *ser para sí* es el propio ser de la conciencia o subjetividad. Define al hombre en su proyecto original, por sus deseos; lo cual es el caso de estos personajes, quienes descubren su condición más profunda y primaria, casi animal. El *ser en sí*, es el ser del mundo, de los objetos. Es el ser de la objetividad, trascendente a la conciencia. El *ser en sí* es el ser que es, es una totalidad; y el *ser para sí*, es el ser que no es, es pura nada, es negatividad. De ahí, que el *ser en sí* de Lizzie, tomándolo de manera abstracta, nihilice al *ser para sí*.

Con esta ac(p)titud propia del sentido provocador de Carlos Díaz se revisan los distintos comportamientos del hombre, todos perfectamente cohabitables en la sociedad. Hay una muestra de toda una gama de sectores –desde los más altos hasta los más bajos (policías, el hombre común, la puta)– que exteriormente tienen un mismo comportamiento. A ello responde que al comenzar la obra se realice un *juego previo* donde los policías realizan una especie de *strip-tease* que culmina en la simulación de un acto sexual multitudinario que tiene como principal objeto a Estrellita. En ello también reconocemos la supremacía del poder.

Pero si en el texto Lizzie se resigna a lo establecido después que Fred le demuestra que el poder quedará irrevocablemente en manos de quienes lo han poseído siempre, protagonizando y manipulando lo hechos históricos; en el montaje ante la prisión impuesta Lizzie/Yailene grita su rebeldía. Ella es la hija de María Antonia, representante de la otredad que trataron de eliminar –a lo que no poco contribuyó el teatro– pero que sigue viva y reproduciéndose. Si personajes como María Antonia o Camila tenían que redimirse e incorporarse a la nueva sociedad después de dejar atrás su idiosincrasia; Lizzie defiende su autonomía desde la razón, la moral, su moral no contaminada con la nueva eticidad.

El travesti representa el alter ego de Lizzie. Este personaje hace evidente la simulación, uno de los tópicos principales de la obra. Es Estrellita quien introduce la historia: los personajes y la situación en la que se desenvolverán. Al inicio del primer cuadro describe el decorado, el mismo que utiliza Sartre en la didascalía. Sin embargo, la escenografía consiste en un jaula vacía dentro de la cual se desarrollarán las acciones. Esta jaula coronada con dos filas de bombillos ahorradores es un signo perfectamente reconocible. Las descripciones detalladas de un hogar confortable se contraponen con el espacio desnudo, árido. De él nunca saldrá Lizzie y para llegar a este personaje es necesario introducirse allí. La ilusión de bienestar que puede propiciarle el hijo del Senador es sólo eso: una ilusión. Como termina por ser la justicia, las palabras, la Nación, el hombre y el mundo circundante.

Carlos Díaz renuncia al barroquismo escenográfico al que acostumbraba a favor de una estructura, casi escultura, conceptual.

En la puesta la contradicción hombre blanco contra hombre negro, pasa a adoptar un nuevo sentido. La confrontación no se produce en término de raza –aunque por supuesto es una lectura vigente–, sino entre el poder y sus subordinados. El jefe del cuerpo policial –a la manera de un *sheriff*– es negro. Se exagera así la licantropía

humana. El negro metáfora del ente inferior no puede disparar contra el blanco, superior, por educación. No por educación formal sino la educación ontológica que heredamos, y que es imposible de violar tanto por el mero instinto de supervivencia como por la imposibilidad de concebir tal comportamiento. El negro no puede disparar al blanco, al centro de la diana. El poder se proclama inapelable y lo hace desde la posición del subordinado.

Este enfrentamiento a nivel textual lo encontramos en la forma de denominar a los representantes de cada grupo: El Negro y El Senador. Ellos son una generalización, mientras que los demás personajes llevan un nombre específico, más o menos simbólico. Este enfrentamiento carece de pugna. La autoridad que marca el pensamiento imperante hace recaer el castigo en El Negro, y este lo acepta sin oposición, trata de protegerse contra la injusticia pero no se enfrenta a ella –lo cual se evidencia es imposible. El personaje que impone la confrontación es Lizzie. Ella, que no pertenece a ese lugar, trata de incumplir sus normas, hasta que es inducida a aceptarlas «inconscientemente» para terminar por formar parte de la dinámica del poder.

El cuestionamiento más inmediato de la obra sigue vigente: el poder es quien manda. El existencialismo es cosa de putas. Y el mundo ha cambiado bien poco desde Sartre hasta Carlos Díaz.

La mitad del juego se ha perdido
la fortuna rueda sin sentido
el poder no deja de poder
pero yo estaré contigo.
Gema y Pavel.

NOTAS

- 1 Jean Paul Sartre: *La ramera respetuosa*, Instituto del Libro, La Habana, 1968, p. 17.
- 2 *Ibidem*. p. 46.
- 3 Norge Espinosa Mendoza: «Gloria y deshonor de La Gran Puta», *El caimán barbudo*, n. 1, La Habana. p.16.



■ ¿Quién marca la diferencia?

En los espejos nos vemos la cara;
en el arte, el alma.

GEORGE BERNARD SHAW

El ya entre nosotros afamado director de Teatro El Público Carlos Díaz presentó durante un largo período, en su sede –cine-teatro Trianón– la obra *Arte*, texto que desde el estreno en 1994 colocara a la dramaturga francesa Yasmina Reza en los más importantes espacios de cartelera del escenario europeo y americano.

Como advierte la costumbre, cuelga desde lo alto del techo del portal la gigantografía de Hansel Arrocha: «un lienzo blanco siempre puede ser manchado con tinta negra» –piensa algún transeúnte al verlo– y de asistir a la función aguardaría, engañado de antemano, este acontecimiento. En el salón de espera tres bustos –uno distinto– se contemplan en un espejo que aleja entre sí a las paredes totalmente blancas. Dentro, la platea es la extensión del escenario que reintegra al público, lo atrae contra la obra misma y le imprime un sello de «igualdad».

Tres amigos se conocen desde hace más de quince años y ahora atraviesan una crisis. Sergio, joven Cirujano Estético apasionado por las Artes Plásticas adquiere a precio cósmico un cuadro blanco. Este acontecimiento desencadena serios conflictos entre él, Marcos e Iván. Posesos por la incompreensión y el egoísmo manifiestan íntimas confesiones de criterio respecto a cada uno de ellos. La amistad está en peligro. Ha llegado un *período de prueba*.

Marcos representa al nuevo tipo de intelectuales orgullosos de formar parte de lo que creen un afortunado y pequeño número de personas en apariencias invulnerables a «la modernidad». Por el contrario su amigo Sergio, clase de rico emergente, un acomodado, se proclama todo un hombre moderno, *de su tiempo*, seguro



FOTOS: PEPE MURRIETA

de poseer conocimientos artísticos, ¡un fanático de la energía piramidal! Como punto intermedio Iván, pobre muchacho que no aspira a nada: *la boda, la imprenta, los hijos, la muerte, qué puede pasar* –dice satisfecho. Los tres alcanzan el estandarte de sus diferencias, y en el fondo acuden a la homeopatía, al psiquiatra, a cuanta cosa «reveladora» propongan e impongan de moda los medios de comunicación masiva. Se refugian en toda futilidad insurgente para descansar tranquilos buscando la paz, las repuestas que no pueden hallar en ellos mismos. Reza articula aquel hombre que construye su propio muro exterior y nos alerta de ser engullidos por este.

La compra es *let motive* de esta Comedia. Mientras, el plumón de Iván es el objeto por excelencia, el objeto vivo, el arma del principio del cuento que por su puesto dispara hacia el final. Sergio desesperado e intentando mostrar cuán importante son sus amigos y la insignificancia de la carísima obra de arte ante esto, pide a Marcos que dibuje sobre el lienzo; pero Sergio no es honesto, sabe que la tinta se puede retirar con agua, y por su parte Marcos, luego de limpiarlo cambia su percepción, para él: *Representa a un hombre que atraviesa un espacio y desaparece*. En un acto se expone, con pretensión ambiciosa, el comportamiento de tres caracteres «diferentes» frente a la misma situación; y es el medio para caracterizar a la contemporaneidad de *snob*, irreflexiva, hasta histórica. Sin embargo, todo cuanto acontece sobre la escena se adereza con peligrosa co-

municidad. La autora carga cuestiones embarazosas de tono burlesco e irónico reflejadas mediante la relación *cuasi* inverosímil que establece entre hombres adultos actuando tal cual adolescentes testarudos.

Los espectadores se encuentran ante un texto pasado por un triple filtro: primeramente traducido del original francés al español (cubano, aclara el traductor Miguel Sánchez León); ajustado de lo parisino a lo habanero; y finalmente escrito al fragor de los ensayos. Por ende resulta probable que existan más semejanzas entre la puesta en escena y la traducción, que entre la obra de Reza y lo que de ella pudiéramos formular en nuestras mentes; todo ello sin tener en cuenta la mirada inquietante de Díaz sobre el texto. Si Reza mostró la dinámica de una relación amistosa, la preocupación de un amigo por otro hiperbolizada al absurdo, y «el violento mercado devorador de hombres». El director establece un diálogo con nuestra actualidad, la caracteriza y critica: *Lo que le interesa a toda esta gente es vender a particulares. El mercado tiene que circular* –afirma Sergio.

A través de Marcos se muestra extrañeza por la Habana, dice no conocerla, y se puede pensar en la prédica del refrán: «si la vez no la conoces»; e inmediatamente se escucha la voz de Santa Cecilia hablando de su Habana remota; y con ella llega al recuerdo el dramaturgo Abilio Estévez. Díaz reconstruye la Habana que vive en ese preciso instante fuera del teatro no solo mediante el uso del lenguaje coloquial más cubano, sino des-

de sus obsesiones y modos de vida. Además, no faltó la breve insinuación de vínculos del tipo amoroso; se hizo de Marcos un neurótico muerto de celos sintiéndose desplazado por la nueva adquisición de Sergio, quien a diferencia del texto original no es un médico dermatólogo sino un cirujano estético, jugando con la idea misma de la Estética en el Arte. Por último, los presentes tienen lo que muchas veces esperan cuando deciden ir al teatro: esparcimiento, fantasía, sonrisas. Díaz se divierte con la idea de «pagar por una obra de arte» al concluir su espectáculo con una simpática pasarela de los actores vestidos de cisnes también blanquísimos, que al tomar como medio la frivolidad, superficialidad, el *glamour* evocan a una sociedad de apariencias. El director no traduce el texto original, tampoco lo contextualiza, va más allá, lo enriquece.

Desde el portal del Triánón, pasando por el programa de mano, hasta el diseño de escenografía y vestuario de Roberto Ramos la representación grita desde un blanco hilo de voz al vacío, al sinsabor. Todo parece confundirse allí dentro del teatro. Una cosa es el apéndice de otra. Cada componente está tocado por el blanco frío que emana de cada ángulo recto empleado. La acción transcurre en la casa de Sergio que es igual a la de Marcos que es igual a la de Iván. Para Sergio el cuadro blanco; para Marcos el paisaje y para Iván uno abstracto. *Nada cambia salvo la obra pictórica expuesta*, este es el único rastro dado al público para distinguir los traslados de locación; pero también junto con las impresiones hechas para los *pullovers* constituyen las más llanas caracterizaciones de los personajes: «moderno», imitativo e indefinido respectivamente. Completa y enfatiza la pasividad, el estatismo y monotonía del decorado, el diseño de luces por Manolo Garriga que alterna entre el blanco y los ocreos.

Todo ello provoca una dilación del tiempo escénico, desfavorecido desde el texto original cuya progresión dramática a veces parece detenida en interminables discusiones, en casi

idénticos puntos climáticos que se reiteran. Por ejemplo, llega paralelo al conflicto principal, el de Iván y su boda ya próxima, dicha línea de acción no conduce a ninguna parte; incluso el personaje es como un objeto del decorado, carece de personalidad, no toma decisiones propias, no incorpora ningún elemento al conflicto, actúa simplemente como un componente más para colorear los vínculos de amistad que la autora se propone mostrar.

El espectáculo posee acompañamiento musical solo hacia el inicio y el final a modo de colofón a través del cual se unifica y redondea el sentido de la obra. La musicalización corre a cargo de Antonio Rodríguez quien acude a grabaciones de la cantante y compositora islandesa Björck, importante exponente del *tri-hop* en la actualidad. Se ajusta perfectamente a las discusiones que sobre la postmodernidad debate el texto el estilo de Björck caracterizado por la mezcla de géneros—jazz, house y tecno—y la experimentación con la voz que modula desde alaridos hasta la imitación de la soprano jazz. El grueso de la puesta en escena transcurre sin otro sonido que el de las voces de los actores. Esto enfatiza el valor de la palabra sobre la imagen en la concepción escénica. El director se muestra, a diferencia de ocasiones anteriores en las cuales el receptor es constantemente bombardeado por la visualidad, interesado en destacar el discurso que nos presenta Reza.

Por su parte las actuaciones están encaminadas a ridiculizar los personajes, no así el vestuario ni el maquillaje, que puntualizan sus ya mencionadas características. Iván (Walfrido Serrano) *el loquito*, sostiene durante todo el espectáculo una pose farsesca en contrapunto con Sergio (Georbis Martínez) y Marcos (Osvaldo Doimeadiós o Héctor Noas) más apegados a una caracterización realista. Serrano muestra un cuerpo adiestrado capaz de adoptar las formas más extravagantes y absurdas; la voz imita constantemente el dolor, la risa, las afirmaciones y negaciones, dice: «señores esto es un juego teatral».

El joven Martínez se muestra totalmente identificado con su personaje, él representa otro estatus, es un cirujano y se mueve, habla como tal, con una seguridad aplastante. Doimeadiós goza de su bis cómica, le saca partido, entra y sale de las situaciones hacia nuestra realidad pero nunca de su personaje fármaco-dependiente, ansioso, impaciente y neurasténico. No así Noas quien prefiere seguir al pie de la letra su cadena de acciones, y se halla por momentos atrapado dentro de la piel del personaje como en una camisa de fuerza.

No resulta la puesta en escena el gran espectáculo que siempre se espera de Teatro El Público; incluso diríase que Díaz pusiera toda su energía, su empeño como director en el estreno posterior; pero sí está claro que se asiste a un buen ejercicio de dirección. El diseño en general apoya los temas tratados en el texto aunque se le señala (al escenográfico) descuido en la confección de los paneles y otros objetos de utilería. Se disfruta de suficiente equilibrio y fluidez en la actuación del conjunto. Entiendo que la superficialidad con que el texto polemiza un tema profundo como lo resulta cualquier discusión sobre el Arte, es en parte responsable de la intrascendencia de la puesta en escena si echamos una mirada al pasado del colectivo.

Díaz vuelve a un teatro a la italiana sin abandonar su creciente relación con la audiencia que desde sus inicios lo define. Continúa por la línea donde el espectador no es un asistente sino parte de la representación. Si bien la última producción (*Las relaciones de Clara*) de Teatro El Público resulte novedosa dentro del panorama nacional escénico, *Arte* sintetiza un largo camino de búsqueda en el cual se advierten por igual—aunque esta vez desde un teatro más tradicional y sobrio atendiendo a la trayectoria del colectivo— las particularidades que especifican su estilo: armonía en las actuaciones, lujo sobrio y estilizado; y la presencia de un público invariablemente heterogéneo.

Amarilis Pérez Vera

e n t A b l i l l a

a cargo de Lilianne Lugo y Maira Almarales

Enero teatral

Este 10 de enero comenzaron las ya tradicionales Jornadas Villanueva, que propiciamente abren el año teatral con sus numerosas y fructíferas actividades. En esta ocasión estarán dedicadas a conmemorar los veinticinco años de la revista *tablas* y los cuarenticinco del Teatro Lírico Nacional de Cuba.

Su apertura, el propio miércoles 10, se realizó con la conferencia de prensa en la que fueron presentados los cuatro creadores que han recibido el Premio Nacional de Teatro 2007: María Elena Molinet, René de La Cruz, Eduardo Arrocha y René Fernández. Aunque el acto oficial de entrega del premio no se realizó hasta el lunes 22 en la sala Hubert de Blanck.

La visita de Santiago García (director del grupo colombiano La Candelaria) a nuestro país propició dos encuentros. El primero, realizado el sábado 13 en la Fundación Ludwig de Cuba, versó sobre los cuarenta años de la agrupación. Recuento del pasado y orientación por las nuevas búsquedas que han emprendido. El otro se realizó en la biblioteca del Instituto Superior de Arte el lunes 15 y sirvió de clausura a la serie que *tablas* venía realizando como homenaje a Samuel Beckett y Bertolt Brecht titulada Eclipses B. Santiago hizo un recorrido por la obra de ambos creadores, asociándolas con su propia experiencia en el teatro.

El jueves 18 en el Palacio del Teatro Lírico Nacional de Cuba se realizó un conversatorio sobre arte lírico, específicamente a partir del setenta aniversario del estreno de *Cecilia Valdés*, que contó además con la inau-

guración de una exposición que lleva el nombre de la más célebre zarzuela cubana, de Gonzalo Roig.

También en el marco de las Jornadas del Teatro Villanueva la Compañía Teatral Rita Montaner y la Sección de Dramaturgia de la UNEAC auspician la Séptima Jornada Anual de Lecturas Escenificadas «Rolando Ferrer», de la nueva dramaturgia cubana, donde un grupo de creadores dará a conocer sus propuestas. Estarán dedicadas al cumpleaños ochenta de Rolando Ferrer y Abelardo Estorino, así como a los cuarenta años de la escritura de *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe. Los días 27 y 28 en la Sala Teatro El Sótano se leerán las obras *Cintas de seda* (Premio José Jacinto Milanés 2006), de Norge Espinosa, *El rock del almirante* de Edgar Estaco, *Con tanto mar* de Lily Ojeda y *Delete*, de Magdalena Herrera. También estarán Júnior García con *Uno, dos, tres*, Efraín Lauzan con *Juego de contrarios* y Maikel Rodríguez con *Daniel y los leones*. Eduardo Eimil, Lisett Silverio, Irene Borges, Dagoberto Lauces, Alfredo Pérez y Liliam Susel conducirán a los actores de Teatro del bolsillo, Cía. Teatral Rita Montaner y otros colectivos teatrales invitados.

El lunes 29, cumpleaños ochentidos de Abelardo Estorino, en la Casona de Línea se presentará la obra en dos tomos *Teatro Completo de Estorino*. Además se lanzarán las convocatorias a los premios Virgilio Piñera 2008, Rine Leal 2007, y el Concurso Anual de Crítica y Gráfica *Tablas 2007*.

El martes 30 será el Centro Hispanoamericano de Cultura quien celebrará el aniversario cuarenticinco de

las Brigadas Covarrubias. El propio día, pero en Expocuba, en el Pabellón de la Cultura se inaugura una exposición homenaje a Roberto Blanco.

Para la clausura de estas jornadas se reserva la lectura de una obra inédita de Rolando Ferrer.

Esperamos que este 2007 se mantenga con la misma energía con que ha abierto para los creadores del teatro. Porque entre uno y otro festejo se nos ha ido enero, un caluroso enero cubano.

Premios Villanueva 2006

El 22 de enero es el Día del Teatro Cubano en conmemoración a los sucesos ocurridos el propio día del año 1871, en la sala Villanueva, cuando efectuándose la puesta en escena de *El perro huevero*, se escuchó un grito de ¡Viva Cuba libre! Este había sido lanzado como respuesta al elogio de uno de los actores a la tierra que produce la caña. Inmediatamente los voluntarios españoles atropellaron al público asistente. El propio Martí recordaría lo sucedido en sus versos.

Pero hoy, más de cien años después, la recordación deviene fiesta en el teatro cubano. De hecho, el festejo se hace doble para aquellos creadores cuya obra ha sido seleccionada por la crítica especializada como los mejores espectáculos de 2006.

El acto de premiación de los Premios Villanueva fue realizado el viernes 19 de enero en la sala Villena de la UNEAC, con la presencia del Ministro de Cultura Abel Prieto y otras altas personalidades.

Los espectáculos galardonados en la categoría de teatro para adultos fueron: *Chamaco y Stockman, un enemigo del pueblo* de Argos Teatro, ambos dirigidos por Carlos Celdrán; *La puta respetuosa* y *Las relaciones de Clara*, de Teatro El Público, por Carlos Díaz; y *Delirio Habanero*, de Teatro de la Luna, regentado por Raúl Martín.

La Sección de Crítica de la Asociación de Artistas Escénicos de la

UNEAC seleccionó en el apartado de teatro para niños y jóvenes *El patico feo*, de Teatro de las Estaciones, dirigido por Rubén Darío Salazar; *El barrio de la Martina*, de Los Cuenteros, por Félix Dardo y *Puerto de coral*, de Teatro Pálpito, con la dirección de Ariel Bouza.

En danza, la votación recayó en *El día de la creación*, coreografía de Goyo Montero estrenada por el Ballet Nacional de Cuba.

En tanto, figuraron como los mejores espectáculos extranjeros *O sole mio* y *Potato*, coreografías presentadas por Ana Laguna y el coreógrafo sueco Mats Ek durante el Festival Internacional de Ballet de La Habana, así como *Boccatango*, del argentino Julio Bocca presentado por el Ballet de Julio Bocca. Los demás fueron obras presentadas en el mes de mayo en la capital como parte del Mayo Teatral: *Regina en el diván*, de la actriz mexicana Regina Orozco; *Conjugado*, de la compañía brasileña Vértice de Teatro, dirigido por Christiane Jatahy; *La estupidez*, del grupo argentino El Patrón Vázquez, dirigido por Rafael Spregelburd; *Onetti en el espejo*, del Teatro Circular de Montevideo, dirigido por Patricia Yosi y *María Bonita*, del grupo danés Batida Teatro, dirigido por Soren Oyesen.

Lleguen a los homenajeados la felicitación de *tablas*, y que sea este premio el merecido estímulo hacia esos espectáculos y sus creadores.

Premios Caricato 2006

En el mes de enero de 2007 se celebró en el Teatro Mella la gala de entrega de los Premios Caricato correspondientes a las obras presentadas en radio, cine, televisión y teatro durante el pasado 2006. El tribunal de teatro para niños, conformado por Xiomara Palacios, Marta Díaz Farré y David García, otorgaron los galardones de Puesta en escena a Osmany Pérez por *Papobo* de Arteatro, mientras Malawi Capote (*El barrio de la Martina*, Los Cuenteros) y Panait Villalvilla (*El ruiseñor*, Grupo Retablo) recibieron los de Actuación femenina y masculina respectivamente. Augusto Blanca obtuvo el premio a la mejor Música original con *Papobo* y Ernesto Parra, director de Teatro Tuyo conquistó el Premio Especial con su puesta *Parque de sueños*.

Carlos Díaz, director de Teatro El Público, resultó ser el galardonado en Puesta en escena de teatro para adultos, por sus montajes *La puta respetuosa*, *Las relaciones de Clara* y *Arte*. El jurado, integrado por Mónica Guffantti, Miguel Sánchez y Héctor Echemendía, entregó los premios de Actuación masculina a Pancho García (*Stockman, un enemigo del pueblo* y *Chamaco*, Argos Teatro) y Alexis Díaz de Villegas (*Stockman...*, Argos y *Arte*, Teatro El Público). En Actuación femenina se llevaron el Caricato Yailene Sierra y Laura de la Uz, por sus desempeños en *La puta respetuosa* de Teatro El Público y *Delirio Habanero* de Teatro de la Luna respectivamente.

Oswaldo Doimeadios y Carmita Ruiz fueron los ganadores en el apartado de Actuación humorística escénica, por sus interpretaciones en *Las viejas putas*, bajo la dirección de Juan Carlos Cremata.

Circulando el teatro en la Feria del Libro

Como inmejorable barómetro de toda la producción editorial cubana, la Feria del Libro ha servido en los últimos años para pulsar también la relación entre el conjunto de aquella y el universo del teatro. Habitualmente marginado, tanto en la publicación de dramaturgia como en la reflexión ensayística sobre la misma o sobre lo escénico —ni mencionemos lo referente a tratativas artesanales o técnicas—, dentro del concierto nacional y mundial del libro, en el espacio vernáculo el teatro viene recuperando terreno. Esta edición de la Feria lo demuestra al circular unos veinte títulos, aunque tal vez lo más importante será la diversidad de puntos que entre todos abarcan.

Se reverencia a clásicos nuestros como Virgilio Piñera y Abelardo Estorino con la publicación de sus respectivas obras completas. El *Teatro completo* de Piñera, muy notable reedición de Letras Cubanas, va necesitando otra aventura editorial que rompa con los criterios expresados por el gran autor sobre su *corpus* dramático, igualmente respetados por el maestro Rine Leal para este volumen. Se impone, pensando en el horizonte de su centenario en 2012, un gran libro con toda su producción dramática, aún la que él quiso en algún momento dejar fuera, alguna de ella publicada o hasta estrenada, incluyendo también su teatro inconcluso. El *Teatro completo* de Estorino, preparado en dos volúmenes por Ediciones Alarcos, con el autor de esta nota al frente de un equipo de editores y colaboradores, tiene el enorme privilegio de salir en vida del autor y revisado por él.

FOTO: OSMARO CASTELEIRO



Se valoriza la publicación de reconocidos autores como Eugenio Hernández Espinosa y Héctor Quintero, por parte de Letras Cubanas. *Teatro I y II* se nombran en ambos casos y dan amplia cuenta de sus piezas. Otra selección es *Resistencia y cimarronaje*, de Gerardo Fullea León, entregada por Ediciones Unión.

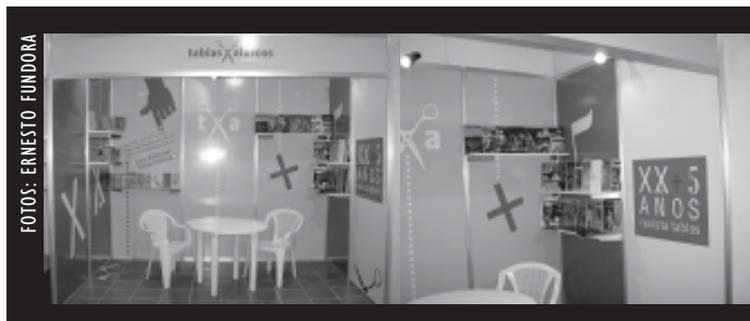
Se circula a autores más jóvenes, como Elvira van Brakle con *Farsantes*, también de Unión, obra que resultara vencedora en el Premio José Antonio Ramos, de la UNEAC, en 2005. Como Roberto D. M. Yeras con *Noria*, de Alarcos, Premio Virgilio Piñera 2006. Y como Abel González Melo, quien da a conocer tres títulos: *El hábito y la virtud*, de la Casa Editora Abril, *Chamaco*, de Alarcos y *Ubú sin cuernos*, de Ediciones Matanzas.

Se reconoce a la dramaturgia de corte humorístico con *Comedias sin lente*, de Carlos Fundora y *Monólogos (personales e intransferibles)*, de varios autores, en selección del propio Fundora, ambos de Ediciones Alarcos.

Se actualiza el conocimiento en el país de la dramaturgia contemporánea con *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, selección de Jorge Dubatti y Vivian Martínez Tabares, por Casa de las Américas, y con *Teatro alemán actual*, escogido por Maité Hernández-Lorenzo y el abajo firmante, primer aporte de la colección «Escenarios del mundo», de Alarcos.

Se otorga espacio al análisis y la reflexión con *Calzar el coturno americano* de Elina Miranda, Premio de Teatrología Rine Leal 2005, de Alarcos. Con *Como un batir de alas*, recopilación de ensayos de Esther Suárez Durán, de Letras Cubanas. También con *Acotaciones*, memoria crítica de Amado del Pino, a cargo de Ediciones Unión.

Se corporiza el pensamiento de creadores mediante títulos como *La escena transparente*, del director escénico Carlos Celdrán y *Teatro*, del gran actor, bufón y autor Dario Fo, Premio Nobel de Literatura 1997, ambos de Alarcos, mientras la Editorial Arte y Literatura pone en manos del lector *Tres obras*, de Henrik Ibsen, selección de Osvaldo Cano de una



terna de piezas menos publicadas aquí del clásico noruego.

Veinte títulos demostrativos de que el teatro recupera la atención del espacio editorial cubano. Veintitrés libros comprobatorios, en sus abarcadoras y diversas proposiciones, de la vida teatral y escénica de la Isla y del diálogo insular con el mundo. (Omar Valiño)

Guanabacoa 2007: un espacio para el encuentro

A plena luz de marzo de un siglo XXI, el hombre todavía puede encontrarse.

Encuentro: Bella palabra que posibilita el hallazgo, el descubrimiento, la cita. 2007: la Villa de la Asunción de Guanabacoa, dicha de Pepe Antonio y de sus pobladores, fue el escenario para que 6859 espectadores disfrutaran del arte teatral.

Cuando en 1991 Tomás Hernández y su colectivo Teatro de la Villa, que ya arriba en este diciembre a su cuarenta y tres aniversario, crearon un evento especializado donde el títere fue el centro de la atención y el motivo que reunió a creadores interesados por este arte milenario, nunca pensaron que tocar el cielo era posible a través del Iris de tantas miradas colectivas. Hoy, con un carácter ampliamente comunitario, Guanabacoa vuelve a ser sede del X Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes.

Con un pasacalle desde la Sala Teatro hasta el Anfiteatro por el grupo Gigantería de Ciudad Habana, hacía su entrada la Gala Inaugural que estuvo a cargo de La Colmenita con la obra *Cuentos de Andersen*. Más de dos mil personas asistieron a este primer día festivo.

La convocatoria, que tiene carácter nacional, y en ocasiones internacional, aunque esta vez no fue el caso, trajo a grupos que tuvieron la oportunidad de presentarse en diversas instituciones culturales, así como en la Sala de Teatro, el Museo Municipal, y la Galería. Es importante destacar que los Consejos Populares de este Municipio alejado del Centro de la Ciudad, así como Guanabacoa campo y todos sus poblados, no quedaron al margen del evento, sino que fueron sumados y hasta ellos llegó la caravana de artistas que en Los Mangos, La Pelá, Bacuranao, Santa Fe, Minas, Arango, Barreras, Peñalver; levantaron sus retablos, animaron sus muñecos y compartieron sus cuentos. Ellos izaron las risas y los anhelos de niños pequeños y niños grandes, que disfrazados de padres o de abuelos, quedaron atrapados por la alucinante magia hecha realidad en sus calles, en sus escuelas, en sus plazas y en sus parques. Para todos estos artistas, un fuerte aplauso fue el premio bien merecido que estalló desde la emoción y rompió el silencio. Ellos demostraron que regresar a casa con las bolsas llenas de «lo pleno» no es una utopía: henchidos somos cuando el amor es la posibilidad que salimos a buscar todos los días.

Esta décima edición también contó con un evento teórico. El Museo Municipal, otra vez, abrió sus puertas para dar espacio a la reflexión: «Teatro de títeres en los medios». Las ponencias fueron tentadoras: «Visión de Jim Henson» de Julio Cordero, «La Dramaturgia como Literatura» de Freddy Artilles, «El Ámbito del Signo Infinito» de Esther Suárez Durán, «Aproximaciones literarias al teatro de

títeres» de Armando Morales. Todas cumplieron nuestras expectativas y a través de sus exponentes logramos esclarecer nuestra visión, ampliar nuestro horizonte y convertirnos en seres aún más sensibles para la mirada Alerta que tanto necesita un creador. Aprendimos que «lo feo» ya no es más cuando se comporta bien, cuando es homenaje a la paz y cuando en su andar, se vuelca a experimentar el mundo en un latir de vida habitado por criaturas tan intensas que respiran en nosotros. Esta oportunidad de reflexión sirvió para que nos apropiáramos de un universo que ya sea en el teatro, en el cine o en la televisión nos da la posibilidad de acariciar sueños.

Encuentro: cara a cara, una misma moneda. También esta palabra, sin dejar de ser bella, supone competencia: comparar entre varios cual es el mejor en alguna actividad física o intelectual. Difícil tarea que convocó, como ya es habitual, a un jurado central que estuvo presidido por el maestro Julio Cordero e integrado por investigadores y realizadores del arte titiritero, y que premió en las diferentes categorías: Mejor música a María Corcho Vergara en *Tejiendo un cuento* del grupo Pelusín de la Compañía Teatro Primero de Ciego de Ávila. Esta obra también obtuvo premio a la mejor puesta en escena para niños con la dirección de Oliver D'Jesús y su joven actriz, Mailín Cabrales, recibió el premio a la mejor actuación femenina con muñecos. La obra, ampliamente galardonada, fue mención al mejor diseño escénico realizado por Oliver D'Jesús y Mailín Cabrales.

En puesta en escena para jóvenes el jurado otorgó premio a la obra *Aceite + vinagre = familia* del colectivo

Teatro del Viento de Camagüey bajo la dirección de Freddys Núñez, quien recibió además, mención por el diseño escénico. Dos de sus actores también fueron premiados: Sissi Delgado como la mejor actuación femenina y mención a Yosvany González. En tanto Yerandy Basart, del colectivo de Teatro de las Estaciones de Matanzas, fue el premio a la mejor actuación masculina en la obra *Historia de burros* dirigida por Rubén Darío Salazar. La mejor actuación masculina con muñecos fue la de Herlys Sanabria por su excelente trabajo en la obra *Danilo y Dorotea* escrita y dirigida por René Fernández Santana de Teatro Papalote (Matanzas). Para René también fue el premio al mejor texto: *Danilo y Dorotea, otra historia de amor*, inspirada en la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, donde el autor nos alumbra todos los afectos humanos y hace que florezcan en nuestro corazón los ramos de la ternura. La obra también recibió el premio al mejor diseño escénico que realizaron Bárbaro J. Ortiz y René Fernández Santana.

La revista *tablas*, como en cada ocasión, emitió su premio a un trabajo relevante dentro del evento: para la obra *Tejiendo un cuento* del grupo Pelusín de Ciego de Ávila.

La ASSITEJ otorgó menciones a *Los diablos en la maleta* del grupo La Proa dirigida por Armando Morales y a *Historia de burros* de Teatro de las

Estaciones. Mientras en la categoría de teatro para niños el premio fue para *Tejiendo un cuento*, mientras que *Aceite + vinagre = familia* recibió el premio en la categoría de teatro para jóvenes.

La UNIMA otorgó premio a la obra *Historia de burros* de Teatro de las Estaciones, destacando la brillante actuación de Yerandy Basart, así como el Arte del Juglar dentro de la Puesta, que realizara el líder de este bien conocido colectivo matancero: Rubén Darío Salazar, y cuyo texto tiene la autoría de René Fernández con adiciones poéticas de Federico García Lorca, Félix María de Samaniego y el mismo Rubén Darío. El jurado de la UNIMA también reconoció el trabajo de manipulación de Yaqui Saíz del colectivo Nueva Línea y de Mailín Cabrales.

La Asociación Hermanos Saíz, que acoge a los jóvenes creadores de todo el país, premió a la obra *Aceite + vinagre = familia*. También reconoció la amplia participación de artistas jóvenes dentro del evento y quiso arrojar luz sobre el desempeño de cuatro actores titiriteros en esta décima jornada: Mailín Cabrales, Herlys Sanabria, Yaqui Saíz y Yerandy Basart. A René Fernández Santana, Premio Nacional de Teatro 2007, lo distinguió con el deseo de que se le otorgue la condición Maestro de Juventudes.

Guanabacoa 2007 no cerró sus puertas después de la premiación. La Villa sigue abierta para los caminantes (aventureros del espacio y del tiempo) que tal vez, se encuentren con *Un barbero a la vuelta de la esquina* o con un exquisito pan para deleitar y bendecir sus paladares. Tomasito (dicho con cariño) y su esposa y actriz

María Elena Tomás seguirán liderando al colectivo teatral, seguirán haciendo funciones y talleres para los niños, haciendo Callecitas de los Cuentos; seguirán llenando su pequeña sala, bajo sol, lluvia y sereno. Y nosotros, los que nos asomamos al teatro, nos vamos con muchas ganas de hacer y de ser mejores; también algo agotados después de una semana transcurrida. Pero nos quedamos con la certeza de que la constancia, ese bien permanecer en un territorio que moldeamos nosotros mismos, es la base para aspirar a lo eterno, al pasaje desconocido de lo infinito, a la dicha y a la felicidad de nuestras propias creencias. A los habitantes de este territorio llamado Permanencia la vida les regala homenajes: A Julio Cordeiro, por su larga y hermosa trayectoria artística dedicada al trabajo para niños y con títeres en el teatro y la televisión: X Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa 2007. (Carmela Núñez Linares)

Rememorar para emprender la travesía

Lo más cercano es un río, un río que se nombra Quibú y que delimita las fronteras entre dos mundos. Delante de la travesía hombres, mujeres, niños, un público que bien pudiera estar esperando que algo ocurra, que un acontecimiento los haga soñar. Después del río estamos juglares, alguna que otra gente con ánimo y sueños, traviesos que podríamos con esfuerzo y trabajo hacer que nazca lo maravilloso.

¿Qué ha dejado la última edición del Festival Elsinor? La respuesta puede ser rápida si se pretende enumerar, registrar o cuantificar los hechos y peripecias ocurridas en el evento. Pero cuando se intenta mirar con brújula, cuando se pretende el Festival como resultado de lo que se ha hecho en un espacio de creación, entonces la respuesta no puede sólo dar pinceladas, debe detenerse en cada rincón del cuadro.

Durante los días 2 y 6 de abril del año en curso, la Facultad de Artes Escénicas celebró el Festival Elsinor, evento fundado hace veinte años con la intención de crear un espacio donde los estudiantes de Arte Teatral pudieran mostrar su quehacer en las amuralladas estructuras que enmarcaban el área escolar.

Pasada más de una década de su creación, el evento comenzó a tener intermitencias en sus ediciones hasta el punto de su ausencia del panorama teatral cubano y de la vida propia de la Facultad. Hace alrededor de tres años, algunos estudiantes han reunido fuerzas, aptitudes, deseos para que Elsinor vuelva a vivir. Sin lugar a dudas, no estamos en la década del ochenta y tal como el panorama social y cultural no es el mismo, las preocupaciones de los teatristas en la formación hoy, son bien diferentes a las de antaño. Elsinor abrió las puer-

tas en el 2007 bajo la égida de la reinención, del reorganizar y del renacer, sin estar ajeno a lo que el exterior puede sumar.

Festival es signo de alegría, de presentaciones, de diversidad, pero sobre todo de presencia. A mi juicio la asistencia como elemento que verifica la necesidad de espacio y protagonismo de los estudiantes, atentó contra el ritmo y el espíritu de cada jornada, sobre todo en las sesiones matutinas. Sentir pasillos desiertos y poco público reunido habla de estudiantes que no asisten y de nombres que se repiten en la escena y los espectadores del festejo.

Un marcado interés ya suscitó la pasada edición de las lecturas dramatizadas de los estudiantes de dramaturgia. El hecho no es casual, se trata de una zona donde, desde el taller se ha promovido la creación y se han generado con ánimos nuevos las inquietudes de los muchachos que cursan el perfil. Con idénticos bríos contaron los lanzamientos y presentaciones de libros, así como lo eventos teóricos. Escenas estas últimas, donde confluyeron en iguales roles estudiantes de teatrología y dramaturgia, profesores e invitados, generando un diálogo abierto y fluido sobre el acontecer del panorama teatral cubano.

Un sabor bien distinto dejaron las puestas en escenas presentadas. La teoría solo es verificable con una praxis que respalde, actualice y haga vivir. No basta que se creen buenos textos, que se promuevan investigaciones o que exista una crítica participativa del propio proceso, el teatro existe en las tablas, fuera de ellas adquiere otras dimensiones.

Con disgusto y poco sorprendidos recibimos el anuncio de lugar desierto en las premiaciones de actuación y puesta en escena. La resonancia del hecho nos hace mirar hacia diferentes zonas. Las obras representadas estaban marcadas por lo elemental, la rusticidad y la falta de trabajo. Se necesitaba sin dudas una visión de conjunto que reuniera el discurso de cada uno de los elementos: dígase actuación, diseño, música, etc. Se trata de la ausencia de diálogo en

la que viven las diversas disciplinas dentro de la propia Facultad. Creo que el teatro en la academia debe defender el espacio de creación conjunta fuera de lo eminentemente docente y de igual modo promover la formación de estudiantes que asuman la dirección como disciplina teatral para que acontecimientos como estos dejen existir en las páginas de nuestra cotidianidad.

Rumbo parecido tomó el diseño como perfil del evento. Se ausenta, no asiste, no dialoga. Diríamos que el diseño teatral no es el interés primario de los estudiantes que lo estudian. Sus orientaciones van más allá a los fenómenos digitales o a otros órdenes que resultan modernos y sorprendentes, pero que dejan vacíos y atentan contra el escenario teatral.

Otros colores dibujan los estudiantes de danza, quienes se inclinan hacia lo performático y a la creación colectiva. Las composiciones coreográficas mostraron dominio técnico y precisión en los movimientos y modo de utilizar el cuerpo. Además se advierte una preocupación por la historia a contar, la dramaturgia y la manera en que debe ser expuesta.

Para cerrar cada noche se presentaba finalmente el Café Teatro y aunque todo festival necesita del mo-

mento para reír, distraer y relajar las tensiones del trabajo, es necesario dotar ese espacio de algo que decir, de un pensar previamente las pautas del espectáculo en vista de que la improvisación tenga base y coherencia.

De atender, es la presencia de un taller de realización de títeres en el Festival. A pesar de que el hecho no cumplió todas las expectativas, constituye una de las primeras señales en el orden de apuntar a zonas del teatro poco atendidas no sólo en la academia, sino y es bueno decirlo, en la vitrina del teatro cubano actual. El arte de la animación teatral y el teatro callejero son lugares donde se podrían trabajar, no sólo para el Festival, sino en la vida docente de la Facultad.

Elsinor marcó una vez más los puntos de mira, los atisbos de la vida escolar y los espacios de creación que generan los transeúntes del castillo. El la memoria quedaron las alegrías de haber mostrado lo que hacemos con sus altas y ausencias. Ahora se necesita responder a la experiencia de lo que esta edición ha acarreado. Salirse de lo muros y renovar con otros aires la vida de este lado del río, sería, creo yo, un buen comienzo. (Diéguez La O)

desde San Ignacio 166

Intenso como ninguno, el primer semestre de 2007, fue tiempo de homenaje para los veinticinco años de la revista *tablas*, matriz de esta Casa Editorial. Precisamente el 23 y el 24 de enero nos reunimos en el Centro Cultural Dulce María Loynaz en el Coloquio «25 años con Tablas». El mismo se inició con el panel «El período fundacional de *tablas*», en el que intervinieron Graziella Pogolotti y Vivian Martínez Tabares desde la mesa y Helmo Hernández desde el público, entre otros. Amado del Pino envió un texto que se leyó y Rosa Ileana Boudet y Yana Elsa Brugal, exdirectoras de la publicación enviaron saludos. Al término de la sesión de la mañana se presentó *Teatro*, de Dario Fo, editado por Ediciones Alarcos en su colección «Biblioteca de Clásicos» y por la tarde *La escena transparente*, de Carlos Celdrán, también de Ediciones Alarcos en su colección «Cuadernos *tablas*». El 24 abrimos un espacio público de libre intercambio bajo el presupuesto «Tablas-Alarcos: un proyecto editorial a debate», el cual suscitó una aproximación crítica de miembros del Consejo Editorial, colaboradores, lectores, especialistas y directivos del CNAE.

Las jornadas culminaron con las estimulantes palabras de Graziella Pogolotti, quien a su vez fue sorprendida con un pequeño agasajo por sus setenticinco años, cumplidos ese día. El CNAE entregó obsequios a Graziella y a *tablas*, lo mismo que en Camagüey hizo el CPAE y la Dirección de Cultura al condecorar a la revista con Distinción Espejo de Paciencia y entregar otros obsequios recibidos por Ernesto Fundora Castro, editor en formación en Alarcos.

Principiando ese enero programamos en el propio Centro dos charlas ilustradas de la actriz-titiritera y directora Yanisbel Martínez Xiqués, graduada en el Instituto Superior de Arte y con residencia actual en España y Francia, donde ha perfeccionado sus conocimientos en materia titiritera. Sobre el panorama europeo versó justamente la primera charla y sobre los títeres acuáticos de Viet Nam la segunda. Con uno de los grupos de esta modalidad Yanisbel está presta a estrenar un espectáculo.

También en enero propiciamos, enlazados a un grupo de instituciones encabezadas por el Centro de Investigación Teatral Odiseo (CITO, que dirige la actriz Roxana Pineda del Estudio Teatral de Santa Clara), la visita del maestro Santiago García. En esa ciudad el director colombiano impartió un Taller sobre dirección escénica con la creación colectiva. A su regreso a La Habana se realizaron sendos encuentros con el líder

de Teatro La Candelaria, uno en la Biblioteca del ISA sobre sus aproximaciones a Brecht y Beckett que cerró nuestros Eclipses B en recordación de esas grandes figuras del teatro, y otro en la Fundación de Ludwig de Cuba precisamente sobre los cuarenta años de La Candelaria.

El 29, cumpleaños de Estorino, en el Patio de la Casona de Línea, Reinaldo Montero presentó, ante una nutrida representación de nuestra escena y de nuestra cultura, los dos tomos del *Teatro completo* de Abelardo Estorino, preparado por Alarcos en lo que constituye su máximo éxito editorial. Ese día convocamos a nuestros concursos Virgilio Piñera, Rine Leal, Dora Alonso y *tablas* Anual de Crítica y Gráfica, cuyas bases aparecen en este número.

Febrero trajo al profesor valenciano Nel Diago con la proyección desde el formato digital de tres importantes obras españolas actuales, acompañadas por introducción y comentarios del crítico español. Y fue, por supuesto, el mes de la Feria Internacional del Libro con *stand* de la Casa Editorial en el recinto ferial de La Cabaña, coordinación allí de los Días del Teatro en la Feria, todo un paquete de presentaciones de la totalidad de la producción de libros sobre la escena realizados por las editoriales cubanas, del cual puede leer más detalles en la nota sobre la Feria incluida en «En Tablilla». Luego nos fuimos, entre varios, a provincias y abarcamos con presentaciones de ese paquete de libros (a los arriba mencionados de Estorino, Fo y Celdrán deben agregarse *Monólogos personales e intransferibles* de un grupo de autores humorísticos, *Comedias sin lente* de Carlos Fundora, *Calzar el coturno americano* de Elina Miranda Cancela, *Chamaco* de Abel González Melo y *Noria* de Roberto D.M. Yeras, así como la selección de dramaturgia germana *Teatro alemán actual*), y revistas Pinar del Río, Matanzas, Cienfuegos, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila, Camagüey y Holguín; labor continuada con incursiones posteriores, sea aprovechando eventos o planificando visitas exclusivas. De resultas casi todo el país ha sido «cubierto» este semestre por nuestra presencia directa. Matanzas nuevamente durante la IV Jornada Nacional de Teatro Callejero, Villa Clara, incluyendo la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijóo y la Universidad Central de Las Villas en abril y Granma en mayo, así como numerosos lanzamientos en actividades puntuales en La Habana, destacándose varias centradas por el Centro Promotor del Humor. Si a ello se suma el reforzamiento que hemos hecho con Correos de Cuba (que distribuye la revista por estancillos de prensa) y la Distribuidora Nacional del Libro (que lo hace por la red de librerías) de las cantidades y mecanismos de distribución, creemos dable esperar una mejoría en tan controvertida área.

La Casa Editorial propuso en marzo «Lecturas del Ciclo Ubú». Entre el lunes 19 y el miércoles 21 de marzo, en la Fundación Ludwig de Cuba, se realizaron tres lecturas consecutivas del ciclo Ubú, del autor francés Alfred Jarry, quien con el estreno de su famoso *Ubú Rey*, en 1896, marcara uno de los adelantados hitos de la vanguardia teatral del siglo xx.

Ubú en la colina fue leída por Teatro de las Estaciones con dirección de Rubén Darío Salazar, *Ubú encadenado* por Teatro El Público bajo la conducción de Norge Espinosa Mendoza y *Ubú*

cornudo por un elenco invitado bajo la guía de Carlos Pérez Peña.

Contribuimos a animar las jornadas de diálogo y reflexión de un nuevo Festival Elsinor, del ISA, con la presentación del mencionado paquete de nuestros libros en la Feria y, asimismo, de otras editoriales. Valiño fue jurado de este certamen como lo había sido del Premio Nacional de Teatro en enero y lo sería luego del Premio Nacional de Humorismo.

Tablas-Alarcos, de conjunto también con la Fundación Ludwig de Cuba, realizó el ciclo «Lecturas de Teatro Cubano II» Novísimos dramaturgos cubanos. Aconteció del lunes 23 al viernes 27 de abril en la sede de la Fundación Ludwig y se leyeron once textos teatrales de estudiantes de Dramaturgia y de Teatrología, de la Facultad de Artes Escénicas, del Instituto Superior de Arte. Evidenciaron las diversas zonas de búsqueda, innovación y diálogo de una escritura en formación, así como su intercambio con nuestra tradición dramática y la escena contemporánea nacional y foránea.

Fueron leídas las obras *Vacas* de Rogelio Orizondo Gómez (Estudiante de Dramaturgia, 3er año), *Caballos* de Fabián Suárez Ávila (Dramaturgia, 3er año), *Mauricio no es un nombre extraño* de Rayder García Parajón. (Dramaturgia, 5to año), *Sangre* de Yuniór García Aguilera (Dramaturgia, 3er año), *Los días Lilas* de *Maravillado Roca* de Gabriela Reboredo Iglesias (Dramaturgia, 4to año), *Partagás* de Yerandy Fleites Pérez (Dramaturgia, 4to año), *Tea off scene* de Grethel Delgado Álvarez (Dramaturgia, 2do año), *Anestesia* de Agnieszka Hernández Díaz (Dramaturgia, 5to año), *Cortafalos*.de Marien Fernández Castillo (Dramaturgia, 2do año), *El patio de mi casa* o *The flesh failures* de Alejandro Arango Milián (Dramaturgia, 5to año) y *Hotel Occidental* de William Ruiz Morales (Teatrología, 5to año).

Entre el 3 y el 5 de mayo organizamos en la capital, junto al Centro de Teatro de La Habana y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas el Coloquio «Setenta Eugenios». El evento festejó los recién cumplidos setenta años del dramaturgo cubano Eugenio Hernández Espinosa y adelantó homenaje a las inminentes cuatro décadas del estreno de su emblemática *María Antonia*.

En el evento teórico en la Sala Adolfo Llauradó intervinieron, el jueves 3, Inés María Martiatu Terry con la evocación «Vigencia de Eugenio» y los ponentes José Antonio Alegría con «*María Antonia* y la apropiación del canon trágico en Cuba», Yana Elsa Brugal con «Tratado con la muerte» y Haydée Arango Milián con «Entre dos aguas. *María Antonia*. El mito antillano y la tragedia en clave afrocubana». El viernes 4 lo hizo Nancy Morejón con «Semblanza de Eugenio. Una aproximación literaria», Juanamaría Cordones-Cook con «*Odebi, el cazador: del tabú a la trasgresión*» y Vivian Martínez Tabares con «*Tíbor Galarraga*, una invitación a mirarnos por dentro». Tanto Juanamaría como Vivian enviaron sus textos que fueron leídos en su ausencia. También Gertrudis Ortiz participó, mientras Luciano Castillo preparó el panel «Eugenio Hernández Espinosa, el dramaturgo cubano más filmado», al cual invitó a los actores Alina Rodríguez y Mario Balmaceda, así como al bailarín Miguel Iglesias, protagonistas de filmes inspirados en la obra de Hernández Espinosa.

El jueves 3 por la tarde se produjo la apertura de la Exposición «Setenta Eugenios», del fotógrafo *Otmaro ...* en la Galería Tina Modotti del Teatro Mella.

Y el viernes 3, como colofón del evento teórico, Graziella Pogolotti presentó en el Patio de la Casona de Línea los volúmenes *Teatro I y II*, de Eugenio Hernández Espinosa, de la Editorial Letras Cubanas.

Como cierre del Coloquio se produjo el estreno de *Los peces en la red* por Teatro Caribeño, con texto y dirección de Hernández Espinosa, en su sede del Cine-Teatro City Hall. Un próximo número de la revista recogerá el conjunto de ponencias e intervenciones que tuvieron lugar en el evento.

El director, Omar Valiño, viajó a Nicaragua en funciones de trabajo y a Caracas al segundo Encuentro de Escritores Cuba-Venezuela y del ALBA, mientras la editora Adys González de la Rosa participó en Dinamarca en la Odin Week que organiza el Odin Teatret y cumplió otras tareas en España.

El 7 de junio se discutió en nuestra sede, Unidad Docente del Instituto Superior de Arte, el Trabajo de Diploma «Criaturas en la Isla. La concepción del personaje en tres monólogos de Abilio Estévez», tutorado por Omar Valiño a la diplomante Indira Rodríguez Ruiz, mientras que unos días después lo hacía en el ISA, tutorado por el profesor José Antonio Alegría, el estudiante Ernesto Fundora Castro con su brillante Diploma «La otra Melpómene. El cambio de perspectiva en la construcción de la heroína en cinco versiones cubanas de tragedias de Eurípides», quien desde ahora se incorpora como profesional a Ediciones Alarcos.

El 30 de junio aconteció en el tradicional Sábado del Libro, del Instituto Cubano del Libro, la presentación de nuestra edición de *Chamaco*, de Abel González Melo, junto a *El hábito y la virtud*, aparecida por la Editora Abril. En presencia del autor, fungieron como presentadores el teatrólogo Habey Hechavarría y el crítico cinematográfico Luciano Castillo.

FOTO: ERNESTO FUNDORA

Lecturas de los novísimos dramaturgos, Fundación Ludwig



Premio Anual de Crítica y Gráfica *tablas* 2006

El 29 de enero de 2007 en La Casona de Línea el jurado del Premio Anual de Crítica y Gráfica *tablas* 2006, integrado en esta ocasión por el crítico y actor Roberto Gacio, la crítica y autora Nara Mansur, la teatrológa Yohayna Hernández y la diseñadora Idania del Río, decidieron otorgar los galardones a Vladimir Peraza Daumont (crítica para profesionales, «Visión conflictiva de *La Stravaganza*»), Karina Pino Gallardo (crítica para estudiantes, «*Delirio habanero*: claridad y desvarío...»), Marta María Borrás (crítica para estudiantes, «La puta del cántaro roto, así se llama»), Barbarella González Acevedo (mención de entrevista, «Aquí todo sobre gigantería») y Hanna González Chomenko (premio de ilustración, serie «La vida en tres actos», que publicamos en la presente entrega).

CONVOCATORIAS

Premio de Teatrolología Rine Leal 2007

Para críticos, ensayistas e investigadores cubanos. Libros inéditos y sin compromiso editorial. Volúmenes de investigación o críticas, artículos o ensayos de un solo autor o de varios, entre 80 y 200 cuartillas. Original y dos copias. Seudónimo y, en sobre aparte, sobre con los datos del autor. Entregas en nuestra sede. Premio: publicación por Ediciones Alarcos, 5000 pesos mn, diploma y pago del derecho de autor. Plazo de admisión vence 30 de noviembre de 2007. Premiación en torno al 22 de enero de 2008, Día del Teatro Cubano.

CON -
VOCA -
TO -
RIAS

Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2008

Para dramaturgos cubanos. Obras en castellano, inéditas y sin compromiso editorial. Extensión, temática y género libres. Original y dos copias. Seudónimo y, en sobre aparte, sobre con los datos del autor. Entregas en nuestra sede. Premio: publicación por Ediciones Alarcos, 5000 cuc, diploma y pago del derecho de autor. Un jurado especial creado por el Royal Court Theatre de Londres premiará una obra de autor emergente. Plazo de admisión vence 30 de noviembre de 2007. Premiación en torno al 22 de enero de 2008, Día del Teatro Cubano.

Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso 2008

Para dramaturgos cubanos. Obras en castellano, inéditas y sin compromiso editorial, para niños o de títeres. Extensión, temática y género libres. Seudónimo y, en sobre aparte, sobre con los datos del autor. Entregas en nuestra sede. Premio: publicación por Ediciones Alarcos, 5000 pesos mn, obra de arte, diploma y pago del derecho de autor. Plazo de admisión vence 30 de noviembre de 2007. Premiación en torno al 22 de enero de 2008, Día del Teatro Cubano.

CON -
VOCA -
TO -
RIAS

Premio Anual de Crítica y Gráfica *tablas* 2007

Premio de Crítica: sobre espectáculos recientes, entre 5 y 8 cuartillas, teatro o danza. Premio de Entrevista: a un creador escénico, cubano o extranjero, máximo de 12 cuartillas. Premio de Ilustración: una serie de tres a doce ilustraciones, a dos tintas, vinculadas al universo escénico. Premio de Fotografía: una serie de fotos no mayor de diez, blanco y negro o color, sobre espectáculos recientes. En crítica, premio diferenciado para estudiantes (500 pesos) y profesionales (1000 pesos), en las demás categorías premio único de 1000 pesos. Entrega en nuestra redacción. Plazo de admisión vence el 21 de diciembre de 2007. Premiación en torno al 22 de enero de 2008, Día del Teatro Cubano.

CONVOCATORIAS

Del diseño

Alain Ortiz



NO CREO QUE EXISTA OTRA EXPRESIÓN DEL

arte que pueda involucrar a la vez nuestros cinco sentidos, sólo el teatro. Bajo este término agrupo convencionalmente todas las manifestaciones escénicas: teatro, danza, ballet, ópera, pantomima, circo, espectáculos musicales; sin excluir el *happening* y el *performance*, variantes más cercanas al arte teatral que a las artes plásticas. ¿Qué tiene de peculiar y extraordinario el teatro? Su condición de fenómeno en vivo, efímero y percedero, en el que todo ocurre en el ahora y aquí del encuentro preciso y concreto de sus creadores, digámonos teatristas, y los espectadores. El espectáculo puede estar reflejando o remitiéndonos a épocas pasadas o futuras, pero sigue siendo un arte del presente, arte del espacio y del tiempo, del movimiento y la transformación. Digamos también, que el teatro es el arte de las confluencias, no solo de todos los recursos y lenguajes expresivos posibles, sino también por su cualidad de arte colectivo. El resultado final no depende del genio o la maestría de un individuo, sino de la influencia recíproca, el intercambio creativo y la mutua dependencia de los integrantes del equipo teatral (autor, director, actores, diseñadores, compositores y técnicos).

La escenografía teatral, como uno de estos lenguajes confluentes, es el arte de la creación, organización y manipulación del espacio y de su evolución en el tiempo, para el momento único e irrepitable de la representación ante el público. Solo en este momento adquiere su último y verdadero valor expresivo y comunicativo. Una escenografía por sí sola pudiera apreciarse solo como una obra de las artes plásticas o de la arquitectura. De las relaciones conceptuales que establezca con el texto dramático o espectacular, la interacción con los actores en el espacio y el tiempo, las posibilidades funcionales y expresivas que ofrezca al director, de los contrastes, acuerdos y desacuerdos que se conciban por el resto de los diseñadores (vestuario, luces), nacen los múltiples significados que adquiere el espacio teatral. Estos, son previstos por el diseñador en el ejercicio de su labor creadora; encaminada, no solo a resolver el espacio contenedor de la puesta en escena, sino también a sostener un discurso visual, que complejice o que esclarezca el tema del espectáculo contaminando las propuestas de diseño con sus inquietudes intelectuales, cuestionamientos existenciales y sentido de la belleza artística y que en la confrontación con el espectador, este decodifica, resemantiza y aprecia según sus propias experiencias, expectativas y necesidades.

Lo ideal sería que como diseñador pudiera vincularme al proceso desde el momento de iniciar la concepción

y gestación de la puesta o mejor aún participar, incluso, de la búsqueda, selección o creación del texto y definir de manera colegiada la coherencia de las líneas estéticas que determinaran el diseño del espacio, el vestuario, las luces, el cartel, el programa de mano, la publicidad audiovisual: su identidad.

El escenógrafo debe preocuparse no solamente del espacio dramático, también de los vínculos de este con el espacio de los espectadores, además, de los espacios de la tras-escena, de la maquinaria teatral, etc. Ante la imposibilidad de poder construir una obra arquitectónica para cada espectáculo donde estas áreas y sus relaciones puedan estar determinadas en función del discurso total, el escenógrafo debe sugerir cual sería la sala más apropiada para sus propósitos. Si se tratase de una sede fija el diseñador tendrá en cuenta que el espacio con sus límites físicos conocidos y determinados, que sigue siendo el mismo de una puesta a otra, no debe condicionar las infinitas posibilidades creativas para la escena misma.

No tengo un método único de trabajo. Cada experiencia me propone replantearme la manera de acercarme al ejercicio del diseño. Si algo puedo decir, en este sentido, es que mantengo determinados principios y los defiendo ante cada nuevo director que me propone iniciar otra aventura creativa. Estos principios son: llevar el proceso alternando entre lo deductivo y lo intuitivo. Cuando leo una obra, o converso sobre un tema que derivará en texto espectacular, registro cada una de las imágenes que me vienen a la mente por muy irracionales e ilógicas que parezcan, luego profundizo en el análisis estructural, conceptual, temático, conflictual, en las necesidades espaciales desde el punto de vista dramático que propone el texto o el director, en las posibilidades del espacio de representación, en las condiciones de producción. El diseñador es defensor de un discurso visual, todo lo que se coloca en la escena expresa, significa; por tanto ningún elemento debe ser gratuito o ingenuo, nada debe despreciar la condición escrutadora del receptor ante el espectáculo. En términos de producción escénica esto implica exigir mucho rigor en la realización de lo que está diseñado, que el resultado presente una factura adecuada, que no se permita dejar ver «las costuras» y que las limitaciones económicas no conduzcan a limitaciones creativas. Siempre es posible convertir la pobreza de recursos en riqueza creadora y los defectos en efectos. Detesto tener que hacer concesiones artísticas ante la imposibilidad o incapacidad de nuestros medios de producción teatral. El acto de diseñar implica la valoración de todas las posibilidades y la elección de la más óptima, en primer lugar desde el punto de vista expresivo (artístico) y solo después de todos los demás (económicos, políticos, sociológicos, etc.) Al final me siento tan autor como cada uno de los implicados en la creación de un espectáculo teatral y por tanto muy comprometido con el discurso temático y estético que desarrolla y propone cada día ante los espectadores.

No creo en la superioridad de algunas convenciones teatrales sobre otras, ni defiendo la pureza de los estilos, ni rechazo todas las posibles influencias que pueda encontrar no solo en cualquier manifestación del arte, sino también en la ciencia, en la técnica, en la vida cotidiana. Voy por la vida tratando de no perderme nada de lo que ocurre a mi alrededor, todo me parece fascinante y cualquier detalle puede ser estímulo para la creación o para la solución de determinado problema técnico. Si bien siento fascinación por la estética de los materiales en su estado natural, no rechazo la posibilidad de la ilusión, del recrear óptico, del juego visual con el espectador. Al final el teatro es convención, los artistas responsables de hacerlo, proponemos, convenimos los códigos y el espectador reconoce, acepta y receptiona los rasgos formales y conceptuales de esa otra realidad que creamos para él. El teatro siempre evoluciona, se reacomoda no solo a las tendencias y modas nuevas, sino también a las condiciones de producción y recepción específica. En la época actual, el fenómeno de la comunicación está marcado por la velocidad, nuestro teatro como arte comunicativo debe asumir todas las posibilidades expresivas resultantes de este rápido desarrollo: los nuevos materiales de construcción escenográfica, los medios audiovisuales e informáticos, las nuevas maneras de construir o remodelar los espacios para la representación (teatros convencionales o salas polivalentes), las nuevas maquinarias de tramoya, la sujeción constante de todo el personal artístico y técnico.

Por otra parte, la crítica especializada en teatro, los teatrólogos, y también porque no, nosotros los propios diseñadores; debemos preocuparnos por profundizar en el ejercicio valorativo sobre cualquier expresión del diseño escénico. Todavía adolecemos de una crítica preparada en la apreciación de la escenografía, el vestuario o las luces. Los análisis no parten de los propios recursos de creación de la visualidad espectacular: percepción, forma, líneas, planos, volúmenes, texturas, colores, equilibrio, ritmo, armonía, contraste, articulación, yuxtaposición, elementos determinantes del espacio, características de los espacios (bosquejados, sugeridos, volumétricos); ni pasan por el tipo o los tipos de relaciones que establece con los espectadores: frontal, alrededor, en el centro, de cercanía o de distancia, estática o móvil, activa o pasiva, entre otras variantes. Con lo que se arribaría a una mejor valoración del contenido, de la expresión del significado y de como este se relaciona con el argumento, el conflicto, los personajes, la época reflejada y nuestra propia realidad.



