



Mayo Teatral 2008
Taller Internacional de Títeres en Matanzas

tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/08

tercera época
Vol. LXXXIX
abril-junio



Libreto 81:
Romelio y Juliana,
de Blanca Felipe Rivero



En portada:

Ovo, Udi Grudi
Foto: Jorge Luis Baños
La historia del Zar Saltán,
Miniteater
Foto: Carolina Vilches

Reverso de portada:

Liz, Os Satyros
Fotos: Cortesía del grupo

Contraportada:

Primera Bial de Danza del Caribe
Fotos: Xavier Carvajal

Reverso de contraportada:

La divina Filotea,
Compañía Teatral de Pedro María Sánchez
Fotos: Gilliam de la Torre

Sumario

La selva oscura

- 3 Lorna Burdsall. Premio Nacional de Danza 2008
Vladimir Peraza Daumont

Taller Internacional de Títeres

- 5 Hay sol bueno y mar de espuma...
Llegamos a Matanzas
Yudd Favier
- 10 Mr. Punch o la magia del títere
Freddy Artiles
- 15 *Mamulengo*: el teatro de títeres popular de Brasil
Izabela Costa Brochado
- 20 La visualidad como identidad de una poética teatral
Blanca Felipe Rivero
- 25 El texto para títeres.
Una experiencia de Iván Jiménez
Carmen Sotolongo Valiño
- 31 El difícil y largo camino de un rompecabezas
Yamina Gibert
- 39 Poesía que nace de la duda.
Entrevista a Frabrizio Montecchi y Nicoletta Garioni
Norge Espinosa Mendoza
- 41 Títeres cuadro a cuadro
o la desconocida historia del *stop motion*
Yudd Favier

Libreto 81

Romelio y Juliana
Blanca Felipe Rivero
Un amor de retablo
Rubén Darío Salazar

Entretelones:

Simplemente Carlos

Reportes

- 55 Cruces imaginarios desde la escena danesa
para niños y jóvenes
Maité Hernández-Lorenzo
- 59 Argonautas y teatristas
Amarilis Pérez Vera
- 63 Danzar en el Caribe
Marilyn Garbey
- 67 Mayo Teatral: brújula y rasero
Osvaldo Cano
- 71 Entre la excepción y la regla:
Mayo Teatral 2008
Yohayna Hernández

Oficio de la crítica

- 75 Sonata de figuras **William Ruiz Morales**
El hambre como espectáculo **Dianelis Diéguez** Notas sobre *La razón blindada*
Marcos Antônio Alexandre La reina de Inglaterra se va al carnaval a todo trapo o ahora no nos importa la Armada Invencible
William Ruiz Morales Un auto sacramental en La Habana **Habey Hechavarría Prado** *Fango*, nueva estación de Argos Teatro **Roberto Gacio Suárez**
The Hamletmachine: Elsinor Revolution
Yohayna Hernández

- 89 **En tablilla**

- 94 **Desde San Ignacio 166**

En primera persona

- 95 Carlos Pérez Peña: admirables setenta
Roberto Gacio Suárez

Alteridades

En medio de un contexto teatral nacional que irradia pocos estímulos para el quehacer editorial de *tablas*, volvemos a cargar la mano sobre universos escénicos no nacionales que, por suerte, han tenido su esfera de acción entre nosotros en los últimos meses. Gracias a la debutante Bienal de Danza del Caribe y sobre todo a dos eventos ya tradicionales y consolidados como el Taller de Títeres de Matanzas y Mayo Teatral, de Casa de las Américas, hemos podido echar un vistazo al mundo si sumamos, además, la presencia en la programación capitalina de importantes espectáculos de España y Brasil que vinieron a completar este panorama universal entre marzo y junio. Al tiempo que compartimos nuestras visiones particulares, contribuimos a replanteos necesarios, lógicos en el camino de la concepción y la organización de los eventos.

Sin contradicción con ese centro del número y en la búsqueda de otros engarces editoriales simultáneos, *tablas* abre espacio y tributo a dos quehaceres que han brillado en la escena nacional desde la periferia: el trabajo titiritero para niños de Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños y la trayectoria artística del actor Carlos Pérez Peña, quien arriba a setenta años de una vida cumplida, en más de la mitad, dentro de Teatro Escambray.

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Director Omar Valiño

Revista *tablas* Editora Yohayna Hernández **Redactora** Karina Pino Gallardo

Diseño gráfico Marietta Fernández Martín

Ediciones Alarcos Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora

Sitio web Amarilis Pérez Vera **Gestión y promoción** Dianelis Diéguez La O

Economía Maura Hernández **Secretaría** Ilén Rangel **Administrador** Mario Inglés del Toro

Mecacopia Yoryana Martínez Toirac **Servicios** María Garcés, Servilia Pedroso

Consejo asesor Eduardo Arrocha, Freddy Artilles, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Amado del Pino, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

Comité de colaboradores Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

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

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.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
Sitio web: www.tablasalarcos.cult.cu

Precio: 5 pesos
Fotomecánica e impresión: Empresa Editorial Poligráfica «Félix Varela»

Lorna Burdsall

Premio Nacional de Danza 2008

Vladimir Peraza Daumont

«**COMO YO HABÍA VENIDO A CUBA CON** tanta prisa, sólo con una maleta llena de trajes de danza para mi trabajo en Michigan, casi no tenía otros objetos personales, mucho menos un auto. En el otoño de 1955 decidí que ya era hora de ir a Londres y dar a mis padres la noticia de que Manuel no regresaría a la ciudad de Nueva York, ni yo tampoco, y que Cuba sería mi nuevo país.»

Quise comenzar este elogio a Lorna Burdsall con palabras tuyas porque así ella misma se nos muestra, con dos marcas que la caracterizaron: la danza como un acto de absoluta responsabilidad y el hecho simple, tangible, de que Cuba es su hogar, su país. Al partir, la prisa no le permitió olvidar los atuendos de danza, quiere decir que todo lo demás era secundario. Desde hace más de cincuenta años Lorna Burdsall es cubana.

Pero si ser cubana y adoptar una actitud de fe ante la danza son condiciones obvias para merecer el Premio Nacional, todos sabemos que no son requisitos suficientes.

Este premio no se otorga a la obra de toda una vida, se otorga si esta obra es relevante. Y es esa relevancia particular la que nos hace ir atrás, a los años en que Ramiro Guerra fundó el Conjunto Nacional de Danza Moderna con bailarines generalmente empíricos, sin formación técnica alguna. ¿Qué puede haber significado en ese contexto la presencia de una figura como Lorna, en plenitud de facultades físicas y con los conocimientos vivenciados por la práctica de clases y de escenarios con Martha Graham y Doris Humphrey? A pesar de las desgarraduras, a pesar de las desavenencias o los desatinos, a pesar de los diferentes puntos de vista, la historia de la danza contemporánea cubana no puede comprenderse sin glorificar el impulso y la consolidación revolucionariamente creativos de Ramiro, la actitud intermediaria-metodológica de la mexicana Elena Noriega—ya fallecida y no por eso olvidada— y el aporte técnico-estético de Lorna Burdsall. Si bien las tres figuras impartieron docencia, compusieron coreografías, o bailaron, cada una tuvo un rol distintivo. Esta es la sagrada trinidad de la danza contemporánea en Cuba, estos nombres son nuestro icono gestacional; por lo tanto, les debemos reverencia.



bailarines en la naciente Escuela Nacional de Arte. Las primeras promociones se graduaron en virtud de planes de estudio de Técnica de la Danza Moderna, que ella confeccionaba para todos los años de la carrera, en la medida que impartía las clases. Labor transgresora en sí misma, Lorna les dio, más que técnica, herramientas para subvertir las corrientes y estilos que se imponían en la compañía nacional de aquellos años.

La relevancia particular de la obra de Lorna se evidencia, lógicamente, en su carácter fundacional y se perpetúa hasta nuestros días con la creación del primer grupo-proyecto, llamado Así Somos en virtud de la coreografía homónima.

En el año 1981 esa manera de trabajar era impensable para las condiciones de Cuba. Demoler una pared de su casa para convertir una habitación en escenario, y rodearse de jóvenes ya graduados que trabajan en otros centros, dispuestos a ceder sus horas de descanso a la labor creativa que Lorna les proponía, es, sin duda, conmovedor. Con Así Somos, Lorna Burdsall se adelantó a la proliferación de grupos que ocurrió finalizando esa década. Llevó a la escena en Cuba, por primera vez, las tendencias abstractas de la danza contemporánea. Teatro de imágenes o poesía visual, danza alternativa que no encuentra, aun en su desarrollo posterior, una calificación precisa.

Felicidades, Lorna Burdsall, por el Premio Nacional de Danza 2008. Con ese reconocimiento nos congratulamos tus deudores. Tu obra desborda a todos los que hemos estado cerca de ti y gozamos de ese privilegio, incluso a aquellos para los que eres mucho más que un icono, algo similar a la leyenda, quizás comparable al amor con que te entregaste definitivamente a esta Cuba que también te ama y ahora, al fin, te lo demuestra.



Hay sol bueno y mar de espuma... Llegamos a **Matanzas**

Yudd Favier

t a l l e r i n t e r n a c i o n a l d e t í t e r e s

NO SOMOS POCOS LOS TEATRISTAS QUE ESPERAMOS

con ansias la llegada bienal de un evento que reúne lo más selecto de la producción nacional y similares calidades de espectáculos extranjeros en el teatro de títeres. Me refiero, sin duda, al Taller Internacional de Títeres de Matanzas que este año celebró su octava edición del 19 al 27 de abril. Por más de quince años la perseverancia de René Fernández, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero ha convertido a la ciudad matancera, con estos encuentros, en la capital titeril de nuestra Isla.

Este evento, si bien nunca carece de sorpresas, mantiene una programación que lo rige e identifica, articulada, fundamentalmente, por la muestra sucesiva de espectáculos con títeres de los grupos participantes. Las funciones se intercalan con una dinámica de talleres, exposiciones, encuentros teóricos, lanzamientos de libros y homenajes a figuras importantes del quehacer titiritero. Lo cierto es que, al terminar esta divina y agotadora jornada, uno puede hacer un diagnóstico bastante preciso del panorama del teatro de muñecos en el país y compararlo con lo que está pasando fuera de él.



FOTOS: CAROLINA VILCHES

Exposición *Almacén titiritero*



Las manchas de la luna, Guachipilín

El sábado 19 empezó esta fiesta del teatro con la tradicional *Calle de los títeres* frente a la sede de Teatro Papalote y reunió al Teatro Mirón Cubano, a Icarón, al Circo Espectro, a los Hermanos Olmos y al titiritero inglés Konrad Fredericks. Ese día se inauguraron dos exposiciones. La primera, en la propia sede del Teatro Papalote bajo el título *Dame la mano y me amarás*, presentó una muestra fotográfica de los espectáculos realizados por René Fernández en la Compañía de Títeres Arbolé, de España. La segunda exposición aconteció en la galería El Retablo. Con *Almacén titiritero* se celebraron los diez años de la fundación de este espacio, donde además de confeccionarse títeres y escenografías del grupo Teatro de Las Estaciones, también se investiga y compila teórica y materialmente la historia del teatro de muñecos de nuestro país. Ese día a las 8:30 p.m. quedó de forma oficial inaugurado el Taller y cerró la noche el espectáculo *La Virgencita de Bronce*, versión farsesca que hiciera Norge Espinosa de nuestra Cecilia Valdés trasmutada en *papier maché* por la *troupe* que dirige Rubén Darío Salazar.

El segundo día hubo tres exposiciones más: *Okín veinte años 1988-2008*, una mirada retrospectiva a esa obra clásica del repertorio de Papalote; *Un retablo llamado Cuba*, compilación de la santaclareña Carolina Vilches, con instantáneas de espectáculos que eternizan una imagen con sus contrastes de colores, luces y sombras y captan con sensibilidad certera el momento exacto, aquel que ubica al drama en un punto neurálgico. No solo refleja una imagen, también nos ofrece, gracias a lo acertado del lapso escogido, el resultado histriónico de la misma. La terce-

ra exposición fue *Mamulengo, el teatro de títere popular del Brasil*, en cuyas texturas y rasgos se notaba una esencia muy definida, propia del lugar y el contexto de donde provienen los *mamulengos*, títeres de factura y fisonomía rudimentarias que tienen, sin embargo, la virtud de poseer una expresión autóctona.

Por esta vez el Taller de Títeres no mantuvo la exquisitez selectiva de otras ediciones en cuanto a la elección de los espectáculos extranjeros. Hasta ahora nos habían brindado más calidad y novedad que cantidad, pero en esta ocasión la cifra excedió a la excelencia.

La muestra internacional, más allá de ser un espectro de escogidos espectáculos, fungió como caleidoscopio latinoamericano y, como tal, nos puso frente a las diferentes realidades y momentos culturales de los países que participaban en dicha reunión.

Por ejemplo, en el caso de Venezuela somos copartícipes de la revolución que allí se gesta. Esa que, al remover estructuras tan importantes como la salud, la educación y la beneficencia social, repercute de manera directa en la ideología del pueblo. De este país se presentó la producción *El día que llovieron sonrisas* de Teatro EOS. La obra se queda en el plano de la exposición y se patentiza en un deseo excesivamente pedagógico, lo cual se convierte en temática, fábula y conflicto de la misma. Generalmente cuando queremos llevar un mensaje a través del arte, si no encontramos las parábolas necesarias podemos caer en el error de tomar al arte como panfleto didáctico. Si evadimos la metáfora por temor a que se pierda la claridad de dicho mensaje, podemos ser víctimas (¡o victimarios!) de un naturalismo atroz, así se convierte al títere en expositor y no en actor y a la obra en un panfleto y no en un drama. No podemos ser indiferentes a la necesidad de conservar recursos naturales irremplazables y perecederos como el agua, pero estamos listos para interpretar analogías y que la ficción nos induzca a una realidad que, por cotidiana, podemos desentrañar fácilmente.

En el caso del grupo nicaragüense Guachipilín otra fue la experiencia. Música, vestuario y ambientación nos ubicaban en un contexto muy exacto. *Las manchas de la luna*, no por predecible, resultaba indiferente, y aunque daba la sensación de obra trunca, la interrelación fluida entre el trabajo del actor, la máscara y el títere expone una experiencia teatral mayor. De todas formas y una vez más el mensaje se digirió con voracidad temeraria al fenómeno artístico. No obstante, todos disfrutamos y aplaudimos el verismo en la plasticidad de los movimientos con que se desempeñó uno de los muñecos bailarines y sufrimos el desgarramiento de la protagonista actriz-títere al compartir su *hamartía*.

Quien como yo vio a Lázaro Duyos manipular a dos títeres luchando con lanzas con una pulcritud admirable, esta vez también se habría quedado con las expectativas insatisfechas al ver *El gato simple*. Fue una producción plana, literal y de factura anticuada. La conservación casi exacta del texto dejaba ver cierta nostalgia, en el típico espectáculo del que quiere seguir apegado a sus raíces, lo

Caperucita Roja, Títeres Pinokio

que no justifica la desventura de traer una obra tan conocida sin un aporte mayor que el de su propia exposición.

También estuvieron presentes el grupo colombiano Asociación Cultural La Chicharra que presentó una versión de *La calle de los fantasmas* de Villafañe, bajo el título *Mariano el iguano, en un cuento no muy bacano*, y la española Helena Millan con dos espectáculos titiriteros conformados por sketches: *La memoria de papel* y *Formas de perder la cabeza* para niños y adultos respectivamente, así como los Hermanos Olmos, grupo chileno que presentó un espectáculo de variedades y doblajes por toda la ciudad matancera.

Ahora bien, de la representación extranjera en esta edición me detengo en cuatro producciones que me gustaron por disímiles razones y cuyo factor común radica en que me enteré de sus argumentos por lo que decía el programa de mano. *Sansho Dayu*, del grupo



Japonés Hanakoma, se convirtió en exclusiva oportunidad de ver a una verdadera *yoruri* narrar la historia, interpretar a todos los personajes y tocar diferentes instrumentos, a la par que presenciamos el verismo que adquieren los títeres con la técnica *kuruna ningyou*, donde el manipulador se mueve en pequeñas cajas con ruedas.

Los croatas del grupo Miniteater con *La historia del Zar Saltán* nos permitieron apreciar una obra límpida y estilizada, que lograba la conjunción de bellas imágenes, propiciadas en su generalidad por títeres planos que tan poco se utilizan en Cuba. Demostraron que el títere plano puede funcionar como protagonista exclusivo de una obra y no solo como apoyatura en historias que se insertan dentro de los propios argumentos titiriteros, puede ser la técnica principal y dar buenos resultados.

La energía de los actores serbios llenó el vacío que podía ocasionar la impronunciable lengua eslava y los títeres confeccionados con utensilios de cocina, con latones y materiales metálicos de desecho, fueron optimizados en una producción de *La Caperucita Roja* donde las imágenes, la banda sonora y la existencia de un «padrastra» hicieron del tan montado cuento de Perrault una función emotiva y eficaz. Los recursos escénicos son explotados al máximo en este espectáculo y la esencia del títere que se convierte en tal al ser animado con intención dramática frente a un público, crearon los suficientes nexos para que el lobo tuviera dos representaciones y fuera totalmente lícito en ambas.

Gracias a Mister Konrad Fredericks, Mister Punch y Lady Judy dejaron de ser en mi vida una lectura y una evocación del tradicional títere inglés. Ese que es cruel, jorobado, sale siempre victorioso y se comunica a través

Sansho Dayu, Hanakoma

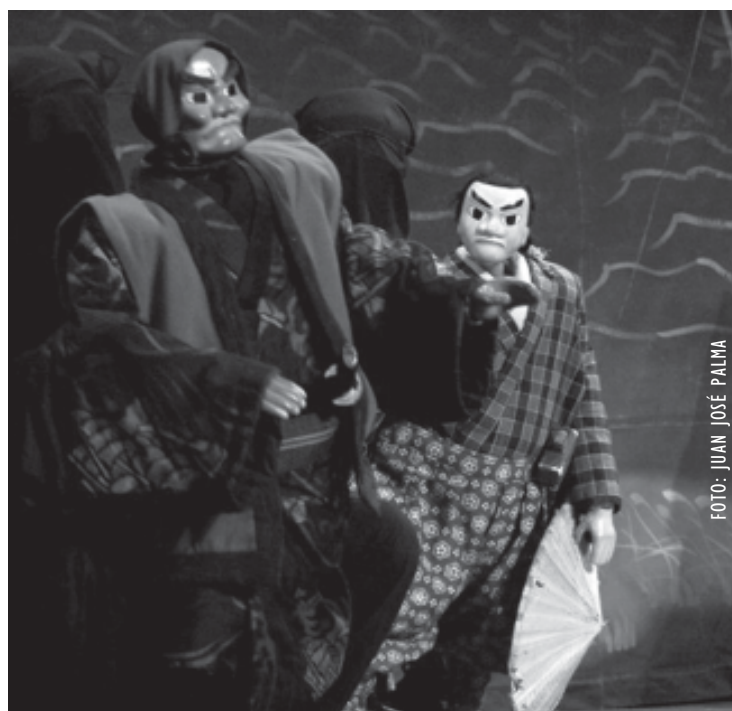


FOTO: JUAN JOSÉ PALMA



Historia de un amor agridulce, Alánimo

de la lengüeta; asimismo es mordaz y soez pero se gana la empatía de quien ve el espectáculo una, dos y tres veces, sea adulto o no. Las situaciones absurdas, el grotesco llevado al límite y el delimitado rol de malvado de Punch, hacen que el público se identifique con él más allá de las connotaciones morales que pueda tener. El empleo de la lengüeta lo deshumaniza y sus acciones cruentas son aplaudidas al final debido al carisma innato del personaje y a la labor impecablemente limpia del manipulador.

Cuando ves a estos grupos reafirmas la importancia de este taller y compruebas lo acertado de René al defender por tantos años la experiencia y la existencia de este evento, como lo dice en entrevista concedida al boletín *Titereteando*.

¿Boletín? ¿Titereteando?

¡Ah! Pues sí, este año también se publicó el boletín, bajo la directiva del incansable Norge Espinosa, que tuvo tres números y que los estudiantes de Teatrología y Dramaturgia del Instituto Superior de Arte (ISA) unido a jóvenes colegas confeccionaron con un profesionalismo donde el interés promocional no cedió eufemismos al carácter crítico e informativo de los reportes. ¡Bravo por este grupo editorial! Y porque a pesar de absurdos contratiempos echaron «palante» el boletín.

Retornando a la práctica escénica de tabloncillo... volvimos a contar con personalidades implicadas en talleres. Esta vez fueron, de Italia, Fabricio Montecchi y Nicoletta Garioni. Juntos dirigieron el taller «Buscadores de sombras» por un lado, mientras que el francés Alain Lecucq dirigió «Iniciación al teatro de papel clásico y contemporáneo». Sus intereses y sus metas como profesores no las sé y por tanto no las comento, sus resultados sí los vi, admiré y siento que su presencia aquí va a enriquecer mucho la experimentación y la explotación de los títeres de sombra y los títeres planos, respectivamente.

De los colegas del patio tuve varias alegrías. Una asociada al maternalismo de egresada del ISA: ver a antiguos compañeros que laboran ya como profesionales, que saben lo que quieren y los veo en un muy buen comienzo. La segunda por constatar cómo han aumentado en cantidad y calidad los espectáculos dirigidos, escritos y actuados por titiriteras y la tercera alegría me la dieron aquellos consagrados grupos que continúan entregando producciones de excelencia.

Del grupo santacolareño Alánimo pudimos apreciar un trabajo del joven director Rafael Martínez. La obra *Historia de un amor agridulce* adolece de un final que se concrete en acciones dramáticas, porque sustituye las imágenes epilógicas por la narración de acontecimientos. No obstante, puede apreciarse como positivo el buen uso de los elementos minimalistas, el retruécano bien aprovechado de la *naranja dulce* y el *limón partido* originario de la copla infantil, para de ello hacer una historia de amor y un argumento original; ello sumado al logro de algunas escenas de frescura visual y actoral que hacen que uno vea con muy buenos ojos esta producción, no por lo que

es en el presente, sino por lo que será en su madurez. Su elenco, también conformado por jóvenes actores, logró mantener buen ritmo y empatía e hizo del espectáculo un momento ameno.

Idania García mostró que cuando hay una óptima actriz, a lo restante se le exige de muchas exigencias. La naturalidad con que asume el arquetipo de la guajira cubana sin caer en estereotipos, lo supuestamente improvisado de la situación y la conversión de objetos culinarios y domésticos en personajes, hacen de esta puesta una campaña en la que Hans Cristian Andersen y Onelio Jorge Cardoso convergen de las maneras más inesperadas pero bien entrelazadas. Lo popular y lo típico se conjugan con lo comercial y lo contemporáneo, no de forma brusca sino de manera natural. Aunque la propuesta también muestra un final apresurado, la conexión del público con la actriz es tanta que se agradece plenamente *Eureka en apuros*, a cargo del grupo El Mejunje.

Una de las obras que más disfruté fue *Romance titiritero*, del Guiñol de Guantánamo, cuyas dramaturgia, interpretación y dirección están a cargo de Mayelín Sánchez López. De aquella trovadora que hace ocho años conocí queda una juglar que entona bien, pero que actúa mejor y que ha sabido jugar con los personajes del bufo cubano y de la parodia. Un texto que, a pesar de no haber podido escapar de la tendencia cubana de hacer grandes introducciones, tiene lo que es en esencia titiritero: fábula sencilla con parlamentos cortos y situaciones muy bien definidas donde lo lúdico y lo grotesco se entremezclan y convierten esta entrega en un divertimento auténtico. Mantiene lo vernacular del negrito y la mulata y a su



Eureka en apuros, Compañía teatral Mejunje

vez está provista de situaciones contemporáneas. La escasez de elementos escenográficos hace de los protagonistas el centro de acción dramática que se apoya en la palabra, pero que también se concreta, definitivamente, en un rítmico movimiento escénico.

La lechuza ambiciosa, del proyecto Teatro Así que dirige Cristian Medina, no logró desmarcarse de su concepción para espacios externos y los actores, a pesar de su comprobado talento, abusaron de los tonos altos. Esto produjo una algarabía que trajo consigo la ilegibilidad de la fábula, a lo que contribuyó en gran medida una introducción demasiado alejada del argumento de la obra y un exceso de apuntes cotidianos en busca de la risa fácil. ¿Títeres de buena factura? Sí, los hubo. ¿Una concepción escénica en la que conflúan bellas imágenes y una distribución bien cuidada? Ahí estaban. Todos elementos que abogan por la maestría de Cristian adquirida en su carrera como manipulador, dramaturgo y director, pero el resultado final tenía carencias logísticas que contradecían el propio argumento y por tanto la obra toda.

Para la clausura estuvo reservado el espectáculo *La mágica y probable historia de un cuento que se durmió*. Las confluencias entre el dramaturgo, poeta y amante de los títeres que es Norge Espinosa y el director perspicaz y disciplinado que es Panait Villalvilla se convierten *a priori* en cierre de gala.

Los habitantes de un reino comienzan a dormirse en vísperas del matrimonio de la princesa. Los reyes y algunos súbditos, ante la inminencia del «sueño eterno», buscan soluciones para no dormirse y que el cuento del que ellos son parte no pierda su vitalidad y deje de ser leído. Un texto que lleva implícita no solo una fábula lineal y fresca para la lectura de los infantes, sino que en él también subyace una historia subliminal para que la disfrute el público adulto. Obra que cuestiona los cambios externos como soluciones a los problemas y que el director del grupo cienfueguero Retablo captó con exactitud y precisión. Solo que el verso y las rimas consonantes o asonantes sentenciaron a la puesta a soluciones escénicas demasiado retardadas para los personajes títerescos. Su factura impecable y una manipulación muy profesional confirman que la elección fue acertada e hicieron que la puesta resultara amena a pesar de su duración.



La mágica y probable historia de un cuento que se durmió, Retablo

LOS ORÍGENES DE MR. PUNCH, EL TÍTERE

tradicional inglés, se remontan, como el de sus congéneres italianos, rusos, alemanes, austriacos y franceses, a una remota antigüedad situada entre los siglos III y I a.n.e. Cuando en Atella, zona de la Campania romana, los mimos ejecutaban unas farsas procaces y primitivas pero muy populares, llamadas, por el lugar donde nacieron, *atelanas*, y ejecutadas por actores enmascarados que interpretaban siempre personajes fijos, como el comilón Bucco, el anciano Pappus, el astuto Dossenus y el tonto Maccus. Este último, quizás el más popular de todos, ostentaba una túnica blanca, una máscara de prominente nariz ganchuda y dos jorobas, una delante y otra detrás.

Aunque durante muchos años se ha discutido y existen teorías diversas al respecto, la mayoría de los investigadores coincide en que Maccus es el antecedente más lejano y directo del Pulcinella de la *commedia dell'arte*, que florecería en Italia unos seis siglos más tarde, pues su aspecto —túnica blanca, nariz ganchuda y dos jorobas— se asemeja tanto a Maccus que resulta difícil no hacer comparaciones.

En tiempos de la *commedia*, como sucedía también en la antigua Roma, los personajes de la escena viva tenían sus réplicas en títeres, y actores y titiriteros intercambiaban con frecuencia temas y argumentos. Así, Pulcinella comenzó por ser una marioneta que derivó finalmente en títere de guante y que pasó de Italia a Francia para establecerse allí alrededor de 1630 con su sonoro nombre italiano, amoldado a la suave cadencia del francés y conocido ahora como Polichinelle. Luego de rodearse de una *troupe* de personajes secundarios —el Doctor, el Gendarme, el Sirviente Negro, el Verdugo y el inevitable Diablo, entre otros—, Polichinelle, que mantenía su doble joroba y su nariz picuda, cruzó el Canal de La Mancha conducido por titiriteros franceses e italianos para establecerse en Inglaterra.

Su primera aparición allí fue registrada por el acucioso cronista Samuel Pepys en 1662, aunque es muy probable que haya llegado antes. Lo cierto es que el nuevo ciudadano británico, sin abandonar la conducta anárquica de su antecesor francés y retomando su *troupe* con algunos nuevos personajes —el perro Toby, el Cocodrilo, su esposa Judy y el Bebé de ambos, entre otros—, poco a poco se fue apropiando del lenguaje y el sentido del humor



FOTOS: CAROLINA VILCHES

inglés, perdió la joroba anterior de sus predecesores y quedó con una sola giba a la espalda, doblada como una cornucopia. Al mismo tiempo, el suave apelativo de Polichinelle fue derivando en Polichinelli primero, Punchinello después, y finalmente reducido por los ingleses al sonoro y metálico: Punch.

La trayectoria de Mr. Punch

Aunque a su llegada a Inglaterra Mr. Punch era un títere soltero, hacia el año 1682, cuando todavía era una marioneta, le apareció una esposa llamada Joan, que con el tiempo el mismo público terminaría por llamar Judy, como lo confirma el poeta Keats en una crónica de 1817 en la que, por vez primera, se hace referencia al *Show de Punch & Judy*. Ya a partir de 1820, y convertido Punch en un títere de guante con piernas, vestido a la usanza del siglo XVIII el espectáculo se consolidó en las calles y luego en las ferias, siempre dirigido a un público adulto; y no podía ser de otro modo, puesto que la conducta de su protagonista no tenía nada de «infantil».

Mr. Punch o la magia del títere

Freddy Artiles

En realidad, el argumento del *show* consistía en una rutina básica que los titiriteros o *Punchmen* montaban individualmente a partir de la tradición y tomando unos de otros sin que tal cosa se considerara un plagio, sino un honor. En tiempos en que no existían mecanismos de crítica social como la prensa y los medios, el espectáculo permitía que el ciudadano común, el hombre que transitaba a pie por las agitadas calles londinenses, se detuviera en cualquier esquina ante el alto y estrecho retablo y disfrutara viendo cómo el pequeño Punch golpeaba a su esposa, lanzaba al Bebé por la ventana, combatía a garrotazos con el Alguacil y el Cocodrilo y los vencía, se libraba del Verdugo, ahorcándolo en su propio cadalso y, finalmente, ensartaba al mismo Diablo con su cachiporra, y así lo dejaba fuera de combate. Mr. Punch buscaba la libertad a toda costa, combatiendo la opresión doméstica, social y religiosa; en suma, hacía todo lo que ese ciudadano común, en su precaria vida cotidiana, no podía hacer. Era una válvula de escape, una especie de terapia titiritera.

Esta rutina básica, sobre la que cada *Punchman* improvisaba con alguna que otra variante, no estaba escrita, hasta que en 1827 el periodista John Payne Collier y el dibujante George Cruikshank registraron en imágenes y textos el espectáculo de un titiritero italiano llamado Giovanni Piccini, que había estado trabajando en el país a lo largo de catorce o quince años. Este primer guión registrado del *show* fue publicado al año siguiente en forma de libro con el título *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy* (La trágica comedia o cómica tragedia de Punch y Judy) y se considera desde entonces como el probable modelo para el espectáculo.

Entre los años treinta y principios de los cuarenta se iniciaba ya la decadencia del *show* en las calles, por lo que en los cincuenta, en pleno apogeo de la era victoriana, los *Punchmen* se vieron obligados a suavizar los modales bruscos y la conducta brutal del personaje para ser admitidos en los salones de una clase media que pagaba al titiritero para divertir a su familia –incluidos los niños–, pero que no iba a permitir la entrada a sus hogares del ejemplo malsano que ofrecía Mr. Punch, un ente antisocial que no respetaba a la familia (al aporrear y eliminar a su esposa y a su hijo), ni a la ley (matando al Alguacil), ni a la justicia (ahorcando al Verdugo), ni a la religión, pues resultaba tan peligroso y malvado que era capaz de vencer hasta al Diablo.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el desarrollo del ferrocarril permitió los frecuentes viajes de las familias inglesas a los balnearios, donde se instalaron con éxito los *Punchmen* para representar ante un creciente público infantil. Los años cercanos a la I Guerra Mundial impusieron al espectáculo una fuerte carga de crítica social y sátira política que se dirigía a un público mayormente mixto, y en los tiempos de la II Guerra Mundial, Mr. Punch –como en su momento hicieron el francés Guignol y el ruso Petrushka– se puso al servicio del período histórico. En el *show* presentado en estos años por Percy Press, quizás el más famoso *Punchman* del siglo XX, Punch aparecía como soldado de las tropas aliadas, Judy como enfermera y Hitler como el Diablo.

Quizás el período más «blando» del *Show de Punch & Judy* se produjo durante los años cincuenta y sesenta, cuando se añadieron al espectáculo personajes ligeros y ajenos a la tradición, a fin de agradar a un público de niños y sobre todo a sus padres, que eran quienes pagaban las funciones que se presentaban en fiestas o casas particulares; hasta que a partir de los setenta Mr. Punch retomaba los rasgos de violencia de sus comienzos y volvía a ejercer una fuerte crítica social que reclamaba la participación del público. Sin embargo, hoy día el *Show de Punch & Judy* permanece, fundamentalmente, como un espectáculo para niños.

Las características del show

Por lo general, el propio titiritero es el creador de todos los componentes del espectáculo, esto es: las cabezas de los muñecos, su vestuario y el retablo, aunque también existen tallistas profesionales de cabezas. Los títeres



no han de ser «bonitos», sino que más bien necesitarán una apariencia grotesca que siga de cerca la de los modelos tradicionales, y sobre todo han de ser resistentes a los golpes y porrazos, por lo que sus cabezas requerirán una protección de cuero para que la madera no se astille.

Aunque en aquel texto primigenio de Piccini y en la práctica del *show* a través de los años abundan los retruécanos o juegos de palabras, el elemento esencial del espectáculo es la vertiginosa acción de los muñecos, por eso lo principal es que el animador disponga de una cadena de acciones esenciales que pueda desarrollar cada vez, con cambios condicionados por la época, la situación, el lugar, la hora del día o el público de que disponga. Es decir, que el titiritero ordena y controla su material de acuerdo con las circunstancias del momento.

Punch habla siempre a través de una lengüeta (o *swazzle*) consistente en dos piezas de aluminio unidas por un cordel fino con una tirilla de tela de algodón en el medio, que el titiritero mantiene todo el tiempo sobre su lengua mientras habla y que coloca en su paladar cada vez que necesita hacer la voz de Punch, la cual resulta chirriante y chillona, adecuada para un personaje que no representa propiamente un ser humano, sino más bien un ente destinado a la acción violenta e irreverente. Este procedimiento requiere, además, un largo y cuidadoso entrenamiento para ser dominado... prueba de lo cual es que todo *Punchman* que se respete se ha tragado su lengüeta al menos una vez.

Desde los orígenes del *show*, el titiritero ha trabajado con un ayudante –tradicionalmente vestido con chistera, lazo, chaqueta, chaleco y botas hasta la rodilla– llamado *bottler*, una palabra inglesa que significa «embotellador», pero que en este caso pudiera entenderse como «ayudante». Las funciones del *bottler*, sobre todo cuando se trabajaba en la calle, eran diversas y necesarias: anunciar con un tambor, una zampoña, una flauta o una trompeta, el comienzo del espectáculo; a veces, presentar a los personajes por su nombre, comentar la acción o incluso «traducir» las palabras de Punch deformadas por la lengüeta; mantenerse alerta para alejar o impedir que algunos es-

pectadores imprudentes molestaran al titiritero o derribaran el retablo, y –su función esencial– recolectar al final el dinero de la recaudación entre los espectadores; esto es: «embotellar» («*to bottle*») las ganancias de cada función. Lo que en Cuba llamaríamos «pasar el cepillo».

Aunque, como se ha dicho, el *Show de Punch & Judy* es un espectáculo originado en la Inglaterra del siglo XVII, por ser parte y reflejo de una cultura anglófona, su alcance se ha extendido a todo el Reino Unido y otros países de habla inglesa como Canadá, Australia y, por supuesto, Estados Unidos, adonde llegó con los colonos ingleses y comenzó a hacerse notar desde mediados del siglo XVIII.

Tal vez por su origen y su desarrollo en países ricos de amplia capacidad editorial, el *Show de Punch & Judy* es quizás el espectáculo titiritero más documentado que existe. Suman decenas y decenas los artículos, folletos, libros e investigaciones sobre Punch y su *troupe*, lo cual facilita su presencia en la enseñanza de la historia del teatro de títeres. Como profesor de esta materia desde hace tiempo, he conocido y elaborado para mis clases numerosos materiales sobre el tema y he estado hablando del *show* a lo largo de unos veinte años... pero jamás lo había visto, ni siquiera en video. Fue por eso que la noticia de que un genuino *Punchman* se presentaba en Cuba llamó poderosamente y de inmediato mi atención.

Mr. Punch... ien Matanzas!

Uno de los atractivos del Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas, aparte de su función instructiva de ofrecer talleres, conferencias, mesas redondas y exposiciones, así como presentaciones de grupos nacionales en escuelas, hospitales y municipios de la provincia, es la de permitir al público infantil y adulto, y a los titiriteros, críticos, especialistas y demás interesados, el encuentro con expresiones titiriteras de otros países del mundo. En la octava edición de este evento, celebrada el pasado mes de abril en la bien llamada Atenas de Cuba, confluyeron

compañías de teatro de títeres procedentes de varios países de Europa y América, entre ellas el *Show de Punch & Judy*, presentado por el titiritero Konrad Fredericks.

Conocí a Fredericks un poco antes de que partiera a una escuela matancera a ofrecer su espectáculo, y en ese tiempo conversamos de muchas cosas. Estaba en Cuba por interés propio y al financiamiento de su viaje habían contribuido instituciones de su país y de Cuba, así como cinco amigos ingleses. Los organizadores del festival le habían asignado unas cinco funciones en todo el evento, pero él protestó... porque le parecía que no valía la pena venir desde tan lejos a ofrecer menos funciones que las que hacía cada día en su país, y desde luego, le fueron programadas muchas más.

Fredericks es un inglés alto y robusto de sesenta y cinco años, residente en Londres, que desde hace muchos años practica la profesión de titiritero, en especial ejecutando el *Show de Punch & Judy* por medio de contratos en casas particulares y otras actividades; pero que desde 1989 decidió hacer el *show* a la manera clásica, esto es: en la calle y con un *bottler*.

En efecto, cada día Fredericks sale a las concurridas calles del Covent Garden londinense llevando un bolso lleno de títeres y una especie de estuche largo de tela que se echa al hombro y donde guarda todos los elementos de su retablo: la armazón de finas varillas de madera que se abren mediante unas bisagras y terminan conformando un teatrino largo y estrecho; las tres piezas que delimitan la embocadura del escenario, con la superior que reza: «MR. PUNCH. LONDON»; los segmentos de tela que cubren la armazón por sus cuatro costados y ocultan al titiritero, y una especie de hamaca colocada tras la embocadura en la que caen los objetos o títeres que no aparecen en la escena en un momento dado, pues la acción del espectáculo es acelerada y el animador ha de quitarse un muñeco de la mano y tomar otro, o esgrimir la cachiporra y soltarla con rapidez.

En su cotidiana vida laboral –pues hacer el *show* es el medio de vida de este hombre, quien se considera a sí mismo un «trabajador de Punch»–, Fredericks arma en quince minutos su retablo seis veces al día en diferentes zonas de Covent Garden para ofrecer igual número de funciones, asistido por un *bottler* que cumple sus tradicionales tareas de mantener al público prudentemente alejado del teatrino y, sobre todo, recolectar al final de la representación el dinero que los apurados transeúntes ofrecen antes de volver a sumergirse en el intenso tráfico de Londres.

La *troupe* seleccionada por Fredericks para su espectáculo, entre los múltiples y posibles personajes que le ofrece la tradición, son: Mr. Punch y su esposa Judy, el Bebé, la Muerte, el Policía, el Payaso, el Sirviente Negro, el Verdugo y el Cocodrilo; todos –menos los *marottes* del Bebé y la Muerte–pequeños títeres de guante. Ante un espectáculo enraizado en el humor, el ambiente y las tradiciones inglesas, basado en los títeres de cachiporra, que si bien son comunes en la cultura europea han sido muy poco frecuentes en nuestro medio, no resultaba descabellado preguntarse qué pasaría con este espectáculo en Cuba, considerando, además, que su animador no hablaba una palabra de español.

Mr. Punch actúa

Konrad Fredericks llega con su mochila repleta de muñecos y su alargada bolsa con el retablo al amplio patio de la escuela matancera Raúl Gómez García. Lanza una mirada panorámica al lugar y decide ofrecer su función frente al sol, para que el público lo pueda ver bien. Mientras arma su retablo, varias decenas de niños son conducidos por sus maestras, maestros y asistentes al patio de la escuela y se sientan sobre el piso, a la sombra. Alguien presenta el espectáculo, se hace un breve silencio y la función comienza.

El ligero retablo se inclina un poco hacia adelante y por un costado del proscenio se asoma la Muerte, que de inmediato se esconde y vuelve a aparecer por el otro extremo. La primera carcajada del público. Luego aparece





Mr. Punch y corre las cortinas rojas que dejan ver a foro un dibujo del Puente de Londres. Entra Judy, coquetea con él, ambos dan vueltas riendo por el borde del proscenio y Judy sale... para regresar al momento con el Bebé, que le ofrece a Punch sin que este se muestre muy entusiasmado. Judy sale de nuevo. Punch juega con el Bebé cantándole algo con el sonido metálico de su lengüeta... pero el Bebé al parecer lo orina y él se molesta al punto de que lo golpea contra las paredes y el piso del retablo hasta dejarlo exánime. Punch ríe con su risa metálica y reclama los aplausos del público, que lo aclama y ríe.

Regresa Judy, enojada, a pedirle cuentas a Punch por su Bebé, pero él enarbola una cachiporra, la aporrea y la deja inmóvil sobre el proscenio. El Cocodrilo persigue a Punch, sus mandíbulas se cierran cerca de él, pero Punch siempre logra evadirlas. Por fin le ofrece al monstruo unas salchichas que el Cocodrilo traga, pero luego se las saca de la boca y le envuelve el hocico con ellas dejándolo fuera de combate. El público (los niños, los maestros, las maestras, las asistentes y los visitantes) ríen y aplauden ante el reclamo de Punch.

Llega el Policía a arrestar a Punch por sus «crímenes», pero él también lo elimina, igual que al Sirviente Negro. Se desarrolla un juego entre Punch, el Payaso y los cuerpos que hay sobre el proscenio. Finalmente aparece el Verdugo y arma una horca para ejecutar a Punch, a quien indica dónde debe meter la cabeza, pero él simula que no entiende y lo hace mal, hasta que el Verdugo le muestra cómo hacerlo, ocasión que aprovecha Punch para halar la cuerda y ahorcarlo. El espectáculo termina con la victoria absoluta de Punch, quien ríe y reclama sus aplausos. Y el público aplaude y ríe, puesto que esa violencia extrema, capaz de causar hasta la muerte, resulta divertida al ser asumida por los títeres.

En la clausura del evento, efectuada frente a la sala del Teatro Pupalote, en la llamada Calle de los Títeres, el

espectáculo de Fredericks fue seleccionado para cerrar. Si en la función anterior había muchos niños y pocos adultos, más o menos organizados en un espacio amplio, aquí, en el estrecho sitio de una calle, había un público mucho más complejo y mezclado: niños, jóvenes y adultos de todas las edades, incluso madres cargando a sus pequeños, y sin maestras ni educadoras para imponer silencio. Era como para preguntarse de nuevo qué iría a pasar. Fredericks dio inicio a una rutina muy semejante a la anterior. Al principio hubo un poco de lejanía por parte del público, que estaba acomodándose, pero poco a poco surgieron las primeras risas y luego un silencio que solo era quebrado por las carcajadas de aquella pequeña pero compleja multitud. Mr. Punch, como siempre, triunfaba frente a sus adversarios... y ante un público nuevo que definitivamente ya se había ganado.

La magia del títere

Las personas que acompañaron a Konrad Fredericks a lo largo de toda su estancia matancera me decían que cada función que daba era distinta a las demás. Y él lo ratificaba. Su retablillo tiene al frente una tela en forma de rejilla a la altura de sus ojos que le permite ver al público y calibrar sus acciones. A partir de esa información trabaja y modifica su espectáculo para amoldarlo a cada circunstancia. Es un improvisador, justo lo que un *Punchman* debe ser.

Ante la pregunta de por qué un espectáculo extranjero, hablado o al menos «lengüeteado» en otro idioma, con personajes ajenos a nuestra idiosincrasia y presentado ante espectadores de todas las edades, a menudo mezclados, es capaz de obtener siempre una favorable y entusiasta reacción, la respuesta podría encontrarse en la maestría del ejecutante, sustentada por una larga experiencia personal y una añeja tradición, pero sobre todo, en el medio que el espectáculo emplea para comunicarse: esto es, el títere, ese ente no humano que sintetiza y resume, no obstante, todo lo humano, ese objeto metafórico que a lo largo de la historia de la humanidad ha acompañado al hombre como su reflejo ampliado y que hoy día, pese a la creciente tecnología y la embestida de los medios, es capaz de seguirse comunicando con ese espectador de cualquier edad, que lo recibe con una sonrisa y se funde con él rompiendo todas las barreras idiomáticas, sociales, nacionales, culturales o de cualquier índole. La visita de Mr. Punch a Cuba, más de cuatro siglos después de su nacimiento, despeja cualquier duda —si es que alguna quedaba— acerca del poder de comunicación del títere y de su eficacia como espectáculo. Y estoy seguro de que los niños y mayores que lo vieron en su visita a Matanzas, nunca lo olvidarán.

Mamulengo: el teatro de títeres popular de Brasil

Izabela Costa Brochado

EL MAMULENGO ES UN TEATRO POPULAR DE títeres del nordeste brasileño que ha sobrevivido durante más de dos siglos por medio de la cultura oral. Diferente de las marionetas de hilo que el actor manipula desde una posición superior a la figura, los títeres del *Mamulengo* son manipulados desde abajo, y son «de guante» en su mayoría. Sin embargo, se encuentran también otros tipos, aunque siempre con el actor-manipulador en posición inferior al títere.

Las investigaciones señalan que este teatro de títeres había nacido en Pernambuco a mediados del siglo XVII. De allí se expandió por los diferentes estados de la región y adquirió nombres diversos y características específicas, aunque presente muchos elementos en común. Así, en Paraíba se llama *Babau*; mientras que en Río Grande del Norte y Ceará es respectivamente conocido como *João Redondo* y *Cassimiro Côco*. Actualmente *Mamulengo* es la terminología más conocida y difundida para designar de forma genérica el teatro de títeres popular del nordeste brasileño.

Zé Divina, *mamulengueiro* pernambucano de setenta años, cuenta que, antiguamente, los grupos de *Mamulengo* recorrían largas distancias, y se presentaban en varios

sitios de la región. Los materiales del espectáculo (títeres, carpa) eran transportados en animales, por lo general burros, y los artistas iban a pie. Hoy en día el transporte es en el automóvil del propio *mamulengueiro*, o alquilado para la ocasión.

Investigaciones realizadas en diarios de Recife, capital del estado brasileño de Pernambuco, indican que hasta los años cuarenta las presentaciones de *Mamulengo* eran bastante recurrentes en las fiestas religiosas organizadas por las parroquias católicas de aquella capital. La primera noticia que se tiene sobre una presentación de *Mamulengo* data del 23 de diciembre de 1896 y fue publicada en el *Diario de Pernambuco*. El anuncio invita a la población para los festejos navideños, donde hay presentaciones de varias diversiones populares (entre estas, el *Mamulengo*), banda de música, fuegos artificiales y misa de la medianoche. Informa, además, que los trenes, transporte público de la época, van a circular hasta las seis horas de la mañana siguiente, lo que indica el gran flujo de personas a este tipo de festividad. A partir de los años treinta, las celebraciones navideñas también pasan a ser organizadas por entidades no religiosas, como fábricas (refinerías de azúcar, compañías de tejido), sindicatos de trabajadores, entre otras.

t a l l e r i n t e r n a c i o n a l d e t í t e r e s

Conjunto de muñecos de varios titiriteros, Museo del *Mamulengo*, Pernambuco



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

Actualmente, en las capitales de los estados del nordeste brasileño y en las de los estados del Centro-sur, además de los espacios abiertos como ferias y plazas, los espectáculos se realizan también en las escuelas, *shopping centers*, teatros, entre otros. Los festivales de teatro de títeres nacionales e internacionales representan hoy en día un significativo espacio para la presentación y divulgación del *Mamulengo*.

Los *mamulengueiros* de la vieja generación eran, en su mayoría, semi-analfabetos, cuando no analfabetos, y muy pocos vivían solo del trabajo con títeres, al desarrollar otras actividades laborales para su subsistencia y la de sus familias. En contraste, los de la nueva generación son, en su mayoría, escolarizados (algunos con estudios superiores), y viven casi exclusivamente del trabajo con el *Mamulengo* y actividades relacionadas.

La génesis del *Mamulengo*

En relación con la génesis del *Mamulengo*, la hipótesis más recurrente es que nació a partir de los pesebres de Navidad traídos por los padres franciscanos a mediados del siglo XVII, los cuales fueron muy populares en el Nordeste a partir del siglo XVIII. Estos pesebres representaban la escena del nacimiento de Cristo por medio de figuras articuladas que hacían movimientos repetitivos. A lo largo del tiempo, esta forma religiosa de representación fue mezclándose con elementos de la cultura indígena y africana, y con otras expresiones tradicionales de la cultura *nordestina*, como la *literatura de cordel* y el *Pastoril* –danza del ciclo navideño–, entre otras.

Se observan también influencias de las tradiciones populares de títeres de guante europeos, como el «Pulcinella» italiano, los «Robertos» portugueses y el «Punch» inglés, lo que nos lleva a creer que entre los colonizadores que llegaron a Brasil había artistas titiriteros. En esas tradiciones europeas, así como en el teatro de títeres brasileño, los personajes protagonistas –en general identificados con las camadas populares–, son verdaderos paladines que burlan las diversas formas de autoridad –sacerdotes, policías, latifundistas–, y luchan contra las diferentes formas de opresión, lo cual incluye el miedo a la muerte y a elementos sobrenaturales como diablos o vampiros.

Sin embargo, al considerar las hipótesis levantadas por algunos *mamulengueiros* del nordeste brasileño, la primera fuente del *Mamulengo* se encuentra con los esclavos africanos que fueron llevados para Brasil entre los siglos XVI y XIX.

Una de estas, presentada por *Mestre Ginu* –Januário de Oliveira, *mamulengueiro* pernambucano fallecido en 1975–, afirmaba que el *Mamulengo* había surgido en una hacienda en el interior de Pernambuco, como represalia de un esclavo de nombre Tião hacia su patrón, un terrateniente rudo dueño de muchos esclavos. Después de una paliza dada por el amo, Tião entra en la selva y comienza a esculpir un títere con la cara del patrón. Al volver a la



Diablo, del titiritero Zé Lopes, Museo del *Mamulengo*, Pernambuco

sanzala –la casa de los esclavos–, Tião lo presenta a los esclavos. El patrón, que sabía lo ocurrido, exige que Tião haga otros títeres, y lo incluya a él mismo y a otros personajes de la hacienda.

Estas hipótesis pueden ser comprendidas como representaciones simbólicas de la importancia de los africanos en la formación del teatro de títeres popular brasileño, al notarse que los protagonistas son, en general, representados por títeres de raza negra, como Benedito, uno de los protagonistas más populares.

Estas hipótesis pueden, inclusive, ser consideradas como una «mitología» del *Mamulengo*, creada a partir de la imaginación de los *mamulengueiros*. Sin embargo, considerando el gran número de africanos traídos a Brasil y su enorme contribución al desarrollo de la sociedad y la cultura del país, podemos también concebir las tradiciones africanas de teatro de títeres como una fuente importante en la constitución del *Mamulengo*, ya sea en la escultura de los títeres o en el manejo de algunos temas, como el sexo y las representaciones del trabajo.

El *Mamulengo* habla de los seres humanos y sus relaciones con el mundo. En ese sentido, expresa la cosmovisión de hombres y mujeres en un tiempo y espacio específicos, a la vez que comulga con antiguas tradiciones. El amor, el trabajo, la fiesta, las relaciones de poder, entre otros, son temas expresados como representaciones de la realidad, construidos a partir de las técnicas que lo formalizan como arte popular. Todas esas expresiones buscan la risa, porque ante todo el *Mamulengo* es un teatro de la risa. De esa forma, al lado de la diversión, la función social del *Mamulengo* también se realiza en el fortalecimiento de la identidad cultural de las camadas populares, una vez que, por medio del humor y la ironía presentes en

Los elementos teatrales

1) La representación visual

Normalmente esculpidos en *mulungu*, una madera blanda bastante común en el nordeste brasileño, los títeres del *Mamulengo* impresionan por su expresividad visual y dramática. Los materiales utilizados para caracterizar los personajes van desde pieles de animales hasta plásticos descartables. Como refirió Hermilo Borba Filho, investigador brasileño, los titiriteros populares absorben cualquier novedad que les instigue la imaginación.

Las figuras presentes en el *Mamulengo* muestran una gran variedad en relación a su aspecto físico: tamaño, peso, materiales, articulaciones, técnicas de construcción y control. La mayoría es tallada en madera, pero también existen títeres hechos solo de tejido –principalmente para la representación de los personajes femeninos–, cartón, esponja vegetal, entre otros materiales.

Tipos de títeres

Son divididos de acuerdo con los puntos de articulación y control presentados. En general, podemos dividirlos en cuatro grupos: guante, varas o varillas, cuerpo entero esculpido en madera y títeres mecánicos. Todavía hay muchos títeres que mezclan estas técnicas.

Los diversos tipos de títeres presentan distintas funciones en el espectáculo:

Guante: son los más recurrentes, se usan cuando el personaje requiere movimientos precisos de brazos y manos, como, por ejemplo, agarrar objetos, acariciar o golpear a otro títere, etc. Estos movimientos expresan ciertas facetas del comportamiento humano, por lo general presentadas de forma exagerada.

Varas y varillas: aparecen principalmente en las escenas de baile, donde el foco está centrado en los movimientos cómicos o sensuales de las figuras.

Títere de cuerpo entero de madera: son rígidos, presentan pocos movimientos y se manipulan directamente por los pies. Casi siempre representan autoridades –policías y terratenientes–, lo que demuestra una conexión entre la rigidez de la forma visual y las características de la personalidad de esos personajes.

Títeres mecánicos: presentan movimientos repetitivos y casi nunca aparecen como personajes, sino como un elemento de la escena, como, por ejemplo los famosos *Pisa-Pilão* o el *Trío de Forró*. Estas figuras son principalmente utilizadas para intercalar las escenas.

2) Los personajes

Los títeres-personajes representan seres humanos, animales y figuras sobrenaturales.

este tipo de teatro, se expone la estructura de la sociedad y se expresa el deseo de otra «posible» realidad a través de la inversión. Es el mundo «patas arriba» de que nos habla Bakhtin.¹

Así, podemos afirmar que, en su contexto original, el *Mamulengo* se destina más al público adulto, aunque sea también visto por niños. Se sabe que fue en Europa, a partir del siglo XIX, que el teatro de títeres pasó a ser reconocido como pasatiempo preferencial para niños, con lo cual redujo su espectro como arte destinado a varios públicos.

Vieja, de titiritero no identificado, Museo del *Mamulengo*, Pernambuco



Humanos

Casi siempre aparecen como personajes-tipo y, como tal, sintetizan las diversas personalidades y papeles sociales que expresan dilemas universales. Al mismo tiempo, están estrechamente conectados con la historia de la región. Así, podemos decir que ellos son formados, a la vez que expresan el contexto histórico de sus producciones. En líneas generales, podemos decir que, en sus configuraciones expresan:

- Clase social: representantes de las camadas populares (trabajadores, artistas, vagabundos), y del poder (terratenientes, policías, curas, médicos). Son siempre contrapuestos en situaciones de conflicto, y por lo general, el primer grupo es el vencedor.

- Razas: blancos, negros, indios y mestizos. En general, el héroe es de raza negra y los poderosos, de raza blanca.

- Edades: en contraposición a la casi inexistencia de niños, existe gran cantidad de adultos y viejos (viudas pícaras y viejos maliciosos). Esta característica demuestra el vínculo del *Mamulengo* con el universo adulto.

- Género: mientras los personajes masculinos son representados de forma más individualizada y muestran características muy bien definidas (nombre, función específica en el espectáculo, profesión), los personajes femeninos son construidos de forma más genérica. Casi nunca tienen una profesión y pocas veces un nombre fijo. Son, en su mayoría, clasificados con términos como solteras, casadas o viudas.

Sobrenaturales

Los más comunes son el diablo y la muerte, aunque también hay presencia de vampiros y otros personajes vinculados específicamente al imaginario brasileño como el Hombre-lobo, el Hombre de tres cabezas, etc. Mientras el diablo aparece como un personaje cómico, la muerte es solemne, casi hierática.

Los animales

En el *Mamulengo*, a diferencia de las fábulas, los animales nunca hablan. Los más comunes son el buey, el caballo, los pájaros y las cobras. El buey es el más importante y está conectado con el trabajo y la fiesta.

3) El texto

El texto es un *sketch* básico sobre el cual se construyen los diálogos, a partir de la participación directa del público. Así, podemos decir que el espectáculo es un espacio de creación compartida entre los artistas y quienes observan. Sin embargo, es importante resaltar que los *mamulengueiros* poseen un rico repertorio de fórmulas

lingüísticas cómicas y de monólogos y diálogos en forma de verso, que son usados en diferentes momentos.

En su forma más tradicional, el espectáculo de *Mamulengo* está compuesto por una sucesión de escenas, que aborda temas diversos sin aparente conexión entre sí. Algunas escenas presentan un enredo completo con inicio, medio y fin, que las aproxima a la pieza pequeña. Otras, entretanto, son compuestas por apenas una acción: alguna escena de danza, el pasaje de uno o más personajes que tejen un comentario, dos cantantes que realizan una disputa de versos, etc. La gran mayoría de estas escenas forma parte del repertorio tradicional del *Mamulengo* y ha pasado oralmente de una generación de *mamulengueiros* a otra. Existen, además, creaciones individuales que abordan temas más recientes.

Muchas de estas escenas son verdaderas «reliquias» que mantienen, hasta la actualidad, una conexión con antiguas formas de representación. Un ejemplo es la escena de los *caboclinhos*,² donde cuatro caboclos o criollos dialogan en forma de versos que son remanentes de las representaciones de la Navidad llevadas al Brasil por los jesuitas.

Cuando ocurre en las pequeñas ciudades y en el contexto rural, el *mamulengueiro* es capaz de presentar hasta veinticinco escenas y exhibir cerca de cincuenta títeres en

Vampiro, de titiritero no identificado, Museo del *Mamulengo*, Pernambuco



su *show*. En este caso, el espectáculo puede durar hasta ocho horas, con intensa participación del público.

Según investigaciones realizadas, hasta mediados de la década de 1970 la mayoría de las presentaciones de *Mamulengo* ocurrían en estos contextos. Actualmente, debido a los cambios que sucedieron, gran parte de las presentaciones duran entre una y dos horas, aunque todavía se encuentran espectáculos con una duración más grande.

No hay *Mamulengo* sin música, ya que esta apunta el ritmo del espectáculo, tomando casi un tercio de la totalidad del *show*. Más allá de su función básica de conectar las escenas y de servir de fondo a las representaciones de danza y lucha, la música funciona como elemento importante en la caracterización de los personajes principales. Estos poseen canciones específicas que revelan informaciones significativas sobre sus tipologías.

4) El grupo

En líneas generales podemos decir que existen dos tipos de formación de grupo. El primero y más complejo, está compuesto por el maestro *mamulengueiro* –creador del espectáculo y titiritero principal–, un contramaestro o segundo titiritero, uno o más holgazanes –manipuladores secundarios–, *Mateo* –actor que está fuera de la carpa y dialoga con los títeres y el público–, y una orquesta compuesta generalmente por tres instrumentos: acordeón de ocho bajos, triángulo (*ganzá*) y caja (*zabumba*). Esta formación es encontrada principalmente en los grupos de las pequeñas ciudades del interior.

El segundo grupo, más común en las capitales, se compone por un titiritero y un ayudante. En este caso, casi siempre se usa sonido mecánico.

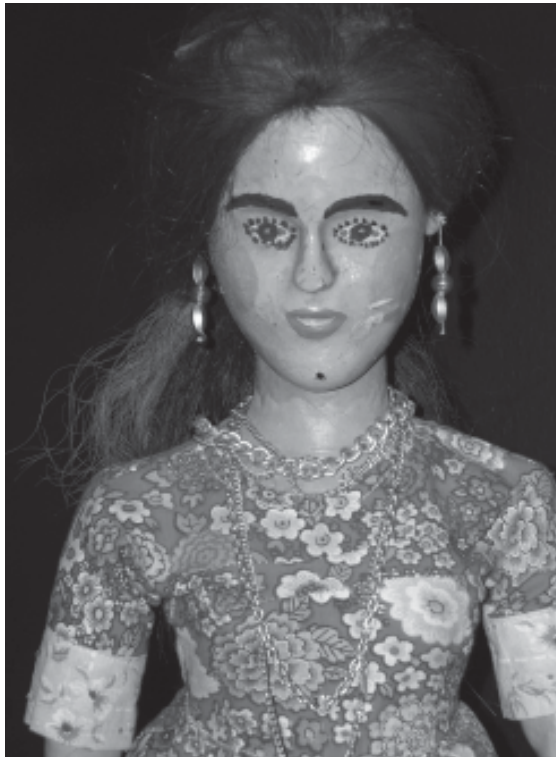
El maestro *mamulengueiro* es el actor-manipulador principal, o sea, aquel que manipula la gran mayoría de los títeres, quien llega en ocasiones a animar decenas de ellos en una misma presentación. El ayudante u holgazán tiene como función manipular algunos títeres en escenas de muchos personajes –peleas, bailes– más allá de ayudar en el montaje de la carpa y en la conservación de los títeres.

Se puede observar que, en general, es por medio del ejercicio de esa función que este se convierte en un aprendiz, y pasa después a crear su propio juguete, o sea, sus títeres, su carpa y sus historias.

En la actualidad, aunque la formación de un *mamulengueiro* pueda darse de manera más rápida, es, en principio, mediante el contacto directo con uno o más *mamulengueiros*, que se forman los de la nueva generación.

Estado actual

Hoy el *Mamulengo* puede ser encontrado en los estados de la región nordeste y también en otros sitios de Brasil como São Paulo, Río de Janeiro y el Distrito Federal (estados del Centro-Sur), en los cuales se registra la existencia de inmigración *nordestina*. En ellos se han formado



Quiteria, del titiritero Luiz da Serra, Museo del *Mamulengo*, Pernambuco

titiriteros más jóvenes, que buscan en el *Mamulengo* una fuente de inspiración para su arte. Mientras estos grupos crecen, el número de *mamulengueiros* tradicionales del nordeste sufre un gran decrecimiento. Confinados en sus comunidades, invadidos por los productos de la industria cultural, en particular la televisión, y sin una política cultural que sirva de contrapeso a esas discrepancias, el *Mamulengo*, en estos contextos tradicionales, corre el riesgo de desaparecer.

Los herederos de esta práctica teatral, al observar las dificultades de los padres, o maestros *mamulengueiros*, acaban buscando otras formas de sobrevivencia, ya sea al abandonar por completo el teatro de títeres, o dan prioridad a la construcción de figuras con fines comerciales, en detrimento de la parte dramática. Así, este teatro de títeres, de gran relevancia para la cultura de nuestro país y para la formación de nuestra identidad, en la actualidad se encuentra en situación de riesgo. Fundamental es, por lo tanto, que sea al mismo tiempo registrado y cultivado.

Para revertir este proceso, se realiza actualmente el registro del Teatro de Títeres Popular del Nordeste como Patrimonio Cultural de Brasil, por medio de la acción del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) y de la Asociación Brasileña de Teatro de Títeres. Así, será posible crear políticas de salvaguarda y revitalización de estas expresiones teatrales populares hechas con títeres, lo que presupone que sobrevivan los maestros titiriteros y sus espectáculos.

NOTAS

- 1 Baktin, Michael. *Rabelais and His World*, Indiana, University Press, 1984
- 2 Caboclo: Mestizo o zambo, figura típica «criolla» del nordeste brasileño.

La visualidad como identidad de una poética teatral



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

Romelio y Juliana

MUCHAS VECES SE PIENSA QUE LA VISUALIDAD se simplifica a lo que materialmente vemos en la escena: escenografía, utilería, personajes caracterizados por sus vestuarios y atmósferas con luces, y se olvida que lo teatral, por su naturaleza, siempre es visual y su universo es más complejo y abarcador.

Para el desarrollo de estas reflexiones me apoyaré en la poética de Los Cuenteros, centrándome especialmente en tres puestas en escena antológicas de su repertorio y de la historia teatral titiritera cubana: *El extraño caso de la zorra gallina* (1990), *Romelio y Juliana* (2004), *El barrio de la Martina* (2006).

Forjar un oficio con identidad

Para comprender la estética de Los Cuenteros y su huella es necesario saber que la laboriosidad ha signado su hacer. Desde que surgiera en 1969 transitó por una década

fundacional y de efervescencia única, de intercambio artístico y conocimientos en el movimiento de teatro para niños y de títeres en Cuba. Díganse escuelas, seminarios, talleres, títulos que se probaban con actores y títeres, combinaciones e indagaciones de técnicas, colaboraciones foráneas.

En Los Cuenteros se aprendía sobre la marcha. La dirección artística y pedagógica de Julio Capote en los tres primeros años se fusiona con la irrupción de Félix Santos (Dardo), quien con su herencia guajira y sabichosa comienza a armar la escena con agudeza.

El detonante de los comienzos con la Escuela Nacional de Teatro Buena Esperanza se enlaza con la Escuela Nacional de Teatro de la ASSITEJ, a finales de la década de los setenta y entrada de los ochenta. Esta última impulsa definitivamente la conquista de un oficio con identidad porque movilizó las habilidades de sus integrantes: música, diseños, construcción, animación y comprensión de la especialidad.

De esta manera Los Cuenteros se adentra en los ochenta, considerada una etapa de decadencia en el teatro de títeres a pesar de las evaluaciones artísticas, los diagnósticos, alguna atención de la crítica, el aumento de publicaciones, el seguimiento de festivales y la presencia de compositores y diseñadores de probada calidad. Más que posible «extinción», como se afirma, prefiero llamarle «amalgama estéril» a la combinación de actores y títeres de esos tiempos, alternativa que vendría de los años setenta, cuando, a mi criterio, se distorsionó la especialidad del títere vista únicamente como sinónimo de teatro para niños. El hecho de unir dos posibles menosprecios trajo consecuencias de subvaloración muy evidentes. Sin embargo, sobran los ejemplos de excelentes e importantes espectáculos de los ochenta con el uso de objetos o muñecos que no demeritan la especialidad, sino que la alimentan, porque donde estaba el objeto bien usado, también estaba el teatro de figuras.

Creo que de forma casi generalizada se intentaba un teatro de «actores» –como si los titiriteros no lo fueran–, y resultaban puestas sin osadía ni indagación. Rutina calzada por la necesidad de algunos de «valorizarse». El menosprecio al títere fue su propio menosprecio sin sentido como creadores. Claro, la enseñanza de los setenta no tuvo la continuidad ni la actualización necesaria, y el discernimiento teórico de la especialidad sí se extinguió.

Mientras todo esto ocurría, Los Cuenteros, en su rincón de Ariguanabo, continuó estrenando. *Marottes* mima-dos, guante, varilla, esperpentos, combinaciones en vivo; pero los logros se centraron paradójicamente en puestas con retablo tradicional.

La década comenzó con dos títulos premiados en el VII Festival Nacional de Teatro para Niños (el primero con carácter competitivo). *El conejo Blas*, con actores y títeres esperpentos obtuvo el primer premio a la mejor labor de conjunto, y *El canto de la cigarra*, con retablo tradicional, alcanzó el premio a la obra con mayores valores psicológicos y pedagógicos, un claro signo del período.

Cuatro puestas memorables para la historia de Los Cuenteros continuaron marcando esta década: *De mi pueblo te cuento*, *El caballito enano*, *La serpenta* y *Doña Bella y Doñita Abeja*. Las dos primeras, vetadas en selecciones de festivales y condenadas a desaparecer en el anonimato de provincia.

De mi pueblo te cuento (1982), versión renovada de *De como te lo cuento fue*, del autor ariguanabense Miguel Miqueli, narra la historia de San Antonio de los Baños. En ella no solo cuenta el valor temático, sino la invención atinada del diseño titiritero de Gilberto Perdomo, a dúo con Rosendo Perdomo como excelente carpintero, junto al taller de costuras y atrezos que ya constituían desde antes los integrantes del grupo. De esta puesta se recuerda especialmente el trucaje de cómo a partir del retrato del Marqués que fundó la Villa de Ariguanabo surge el personaje corporeizado en títere para contar la historia. Con *El caballito enano* (1984), de Dora Alonso, los diseños y la inteligencia constructiva de Gilberto junto a la propuesta de Dardo y las iniciativas de los actores, colocaron en esta puesta el sello que constituye a partir de esta década el rostro visual de Los Cuenteros: colorido, sabor por el detalle, pueblos que se suceden en un helicóptero que surca el espacio, títeres de guante con mecanismos de boca, caballos marotes que trotan, música original de Gilberto. Sapiencia de un colectivo.

La Serpenta nacería en el propio año 1984, esta sí seleccionada para el noveno Festival Nacional de Teatro para Niños en 1995, donde obtuvo el Premio de la Unión Internacional de Marionetas y un premio de animación. Pequeño formato con música en vivo, retablo bajo, títeres de diferentes técnicas con eficaces diseño y construcción, y una coherente interpretación. Se recuerda el trucaje del pomarrojal que se deshace en escena e indica el castigo de la serpenta, recurso con antecedente en la montaña de *El canto de la cigarra*, que al desmoronarse derrota al sapo abusador.

Para el festival de 1988, dispuesto a un balance del teatro para niños en Cuba, Los Cuenteros mostró *Doñita Bella* y *Doñita Abeja* en títeres de ranuras, sobre un cuento de Dora Alonso. Una fascinación de Gilberto Perdomo y su tío Rosendo, Dardo y el grupo. Marotes y papirolas con mandos de alambre que sostenían mariposas, abejas y un sol por la cintura, y estos seres inusitados caminaban por un jardín a la vista del público.

Si bien estas piezas adolecían de una dramaturgia sólida, tenían ganados temas ligados al campo cubano, interés por la fabulación de animales y plantas con marcada cubanía en el decir, el humor como catalizador y sistema, el sabor criollo y el uso de la música con clara expresión de identidad.

Por todas estas razones es posible entender por qué *El extraño caso de la zorra gallina* irrumpió en 1990 y valorizó el retablo tradicional cuando todo se creía perdido para esta variante, al compartir premios en el XI Festival Nacional de Teatro para Niños —el último— con *El papalote que quería llegar a la luna*, del grupo Papalote. Este último, una indagación feliz de René Fernández en el trabajo actoral, en la poesía del actor junto al objeto.

El extraño caso... es un show de trucaje escenográfico que nos recuerda los teatros mecánicos, a la típica manera de Gilberto Perdomo de diseñar y construir. El uso del color, los empastes, las perspectivas logradas, son detalles que contienen también la manera de Félix Dardo de proponer sorpresas y recursos inesperados, como lo tienen los actores en su mesurada animación. A ello se suma el análisis dramaturgico del texto, la técnica de títeres de varilla con movimientos de cabeza surgidos de un taller de Lida Nicolaeva, junto a las influencias de Obraztsov que Dardo absorbió en 1988 en el Teatro Central de Muñecos de Moscú.

Lo que he manifestado hasta ahora en apretada síntesis son algunas consideraciones e informaciones para entender la visualidad de Los Cuenteros. Quedan experiencias e indagaciones de recursos utilizados en otras puestas porque varias de un repertorio de cuarenta y siete estrenos hasta la fecha son la espina dorsal de una estética: *La mano del titiritero*, *Comino y Pimienta*, *La Guarandinga de Arroyo Blanco*, *Esta máquina se vende*, *Romelio y Juliana*, *El barrio de la Martina* e, incluso, *Eso no se toca*, *Y dice una mariposa* y *La muerte y Francisca*, con dirección de Julio Capote, siempre insertado al repertorio en coreografías y diseños.

Imagen, música, recursos de la escena, verbo e intérpretes forman la evidencia de un sentido visual que continúa hasta hoy, cuando en el nuevo milenio Los Cuenteros es un ejemplo de la perseverancia de una estética y el dominio de la especialidad en una etapa donde la diversidad nos enaltece.

Visualizar una visualidad

Lo visual comienza desde el propio texto porque el dramaturgo está obligado a crear un producto para ser observado, escuchado, dicho y movido surcando un espacio, con movimientos y gestualidades que producen formas. Imagina y propone una escenografía: quiénes son, cómo son y «se ven» los personajes. A partir de él el lector —es decir, actor, director, diseñador y otros— crea su propio espacio dramático, un juego de ritualidades que da lugar a visualizar una visualidad, concretada luego en el espacio escénico que se decide.

Si Manuel E. Marrero no hubiera concebido los continuos cambios de lugar, quizás no habría nacido el recurso más llamativo de la visualidad de la puesta en los cambios escenográficos, los que, acompañados de un tema musical se sustituyen unos a otros donde se abren y florecen elementos que provocan el asombro del espectador.

El flechazo de amor de los jóvenes en *Romelio y Juliana*, indicado por la autora en un juego donde los enamorados levitan, dio pie a la coreografía onírica de los personajes junto a sus mascotas, lo cual unido a las luces y música de la película de Franco Zeffirelli como código de amor, condiciona un paréntesis imprescindible en el texto espectacular.

También desde el texto la palabra dicha por los personajes contiene corporeidad. Se ocupa de expresar con todas las características de quien las dice, unido a lo no verbal que también narra, es decir, el texto expresado en acciones que hacen un conjunto de visualizaciones.

Con el teatro de títeres estas cuestiones producen una concreción visual muy fuerte, porque en su condición de objeto el diseño fijo del personaje marca una constante en la representación. De este modo, a su visualidad le es obligada la interpretación del titiritero, y al hacerlo, se interesa por permitir el disfrute de un rostro fijo que convence y de una trayectoria interactiva, llena de peripecias y situaciones. Así, es posible decir que las actitudes, movimientos, gestualidades, ritmos y dinámicas arman también la visualidad del personaje. La fuerza de una corporeidad invade lo marcado en su rostro, aun sin que el titiritero hable o emita sonido alguno.

En esta especialidad es habitual que el inconsciente se materialice. Al títere le caben sentimientos extremos que se hacen físicos en absoluta libertad, y de ello se apropia de manera especial Los Cuenteros, al construir una vía de identificación con el espectador de cualquier edad.

Recordemos las nubes de pensamiento de *El extraño caso...*, colocadas en la imaginación del joven campesino Guani y el niño Mayarito al escuchar cantar a Armonio

Corchete con un coro de burras, y a Trina la Gallina con un coro de gallos.

○ en otra variante, la propuesta textual y luego escénica de que las ratas Golosín y Golosina sean atrapadas porque al comerse unas partituras musicales, las fusas, redondas y corcheas que están en sus barrigas no se resisten a la ejecución musical de los demás personajes, y se convierten en castigo permanente el bailar sin respiro. Esto no ocurre casualmente en el clímax del espectáculo. Después vendrán los guaracheros de Lago Blanco liderados por el Sinsonte, identificado detrás del retablo por una farola que baila, llega hasta las ratas perdedoras y las atrapa para siempre. La farola sale fuera del biombo y arrastra a los actores en una comparsa que se pierde dentro del público. Lo no visible solo está dado en la información del suceso y las acciones que se hacen tangibles en la imaginación y son tejido dramático.

Cuando Romelio y Juliana regresan de La Habana con «elementos ciudadanos» (espejuelos, bufandas, cambio de bultos por mochilas de marca), la identificación se da no solo por cómo «se ven», sino porque se arma una dramaturgia, visualizada en el espectador, a partir de cómo se incorporaron esos elementos durante su ausencia. Se trasciende el recurso visual.

Recordemos en *El bario de la Martina* el recurso referente al *Titanic* para mostrar el amor inmenso de Martina y el Ratón Pérez, que se colocaban paródicamente en la

proa del barco, con el velo de novia movido por el aire de la escoba. Al tema musical que inundaba los sentidos se le adicionó la cadencia del movimiento, y se tuvo más tiempo en escena, al sumar la velocidad y el ritmo como cómplices del recurso visual para complejizar la lectura de ese instante.

○ la cualidad de tensión que tiene el paréntesis de esta misma puesta con el apoyo sonoro y coreográfico sobre el tema musical de *El fantasma de la ópera*. Soledad profunda de la Martina por no encontrar su media naranja, recreación que unido al *crescendo* de la música hace aparecer una ventana en el centro-fondo del retablo, con apagón total e iluminación solo donde la Martina grita de desesperación. Finalmente se lanza y aparece en proscenio el retablo para contar la llegada de su amado Pérez. La soledad de la Martina es tratada con una visualidad contundente para que sintamos cuán importante es la aparición de su amado, que viene de lejos cantando una hermosa canción.

La propuesta dramática de la representación de *El barrio...* contiene la huella visual que se hace presencia, ya se trate de un recuerdo, un deseo o un sentimiento.

En el universo titiritero existe la posibilidad de vincular técnicas de títeres que, por su construcción y especificidad para trasladar efectos, sensaciones y visualidad, funcionan en el modo de contar una historia. En *El extraño caso...* las ratas, como personajes negativos, son títeres



Romelio y Juliana

de guante porque permiten inmediatez en el movimiento, mientras los demás personajes son de varilla para proponer una gestualidad diferente. En *Romelio y Juliana* los personajes «humanos» son de guante, pero los jóvenes tienen pelos de seda, lacios y sueltos, con mucha movilidad para denotar ligereza.

El retablo tradicional enmarca como un caleidoscopio o una pantalla de televisión, y es muy adecuado para lograr sorpresas y prestidigitaciones del titiritero. Cuando estamos ante un biombo el público se dispone a exigir lo inaudito, y esta es precisamente parte de los fundamentos de la poética de Los Cuenteros.

El uso dramático de la música como apoyatura o cómplice del recurso expresivo, así como protagonista por la importancia que toma dentro del discurso de la puesta, es también sustancia que nutre la visualidad característica.

En *El extraño caso...* la música está dentro del tejido de la historia. Los personajes se presentan cantando, son músicos, poetas campesinos, maestros de canto, cantantes o desean serlo. El conflicto es generado porque las ratas se comen una ensalada musical que se convierte en su propia trampa. Los cambios escenográficos y otros recursos de tiempo tienen apoyatura musical. En *Romelio y Juliana* el personaje centro de la disputa es una mata de mamey, poeta campesino que se expresa siempre cantando en diferentes tonadas y punto guajiro. El tema central es la *Guantanamera*, que se une a los códigos musicales de la película de Franco Zeffirelli para el flechazo de amor de los jóvenes y la obertura de Rosini, *Guillermo Tell*, para la cachiporra con las escobas de Tomasa y Azucena, antecedida por una controversia. En *El barrio de la Martina* la música es parte nuclear de la dramaturgia de la puesta, la banda sonora narra por sí misma la historia y el carisma del suceso. De este modo, *El extraño caso...* viene a significar la madurez de una estética para una visualidad distintiva de Los Cuenteros.

Sin embargo, *Romelio y Juliana*, como expresión de esa misma identidad, hace énfasis en el texto, la savia de refranes y adivinanzas campesinas, pero también en el trabajo actoral, de recursos titiriteros y música. No obstante aquí hay un tratamiento diferente del color, concentrado fundamentalmente en los personajes. La escenografía esta vez es esencial: dos casas campesinas sin atuendos, una cerca divisoria y una mata de mamey animada que irradia la movilidad y la sorpresa que tiene igualmente la escenografía en *El extraño caso...*, nacida también, como las mascotas Girasol y Medio Pelo, de las manos de Gilberto Perdomo. Los demás personajes fueron diseñados por dos actrices y la asesora/autora del texto: Malawi Capote, Arelis Monzón y Blanca Felipe respectivamente, con la realización de todo el taller. En el caso de esta obra las mascotas, en el propio texto, sirven para componer dramáticamente, y en escena para componer visualidad.



Por otro lado, *El barrio...* es una profusión de recursos titiriteros muy bien organizados para sostener la sorpresa ante el público, porque Los Cuenteros, dentro del dominio del oficio, tiene en su atención la dramaturgia, que también debe contener los recursos titiriteros que negocian continuamente con el contenido de la historia. Esta puesta tiene como punto de partida la versión del maestro Abelardo Estorino, a treinta años de estar dentro del repertorio, pero en la variante de actores con rostrillo. De modo que este es el resultado del traslado a una dimensión titiritera donde cobran vida la escoba, las flores, los buzones, el tren que trae consigo a Los Cuenteros, los vendedores que se multiplican y los deseos y sentimientos que se corporeizan.

El material que se usa esta vez propone un colorido que remite al dibujo animado, diferente en su textura y sus colores de lo que nos da el papel, el cartón, la cartulina y las fibras naturales utilizadas en las otras dos puestas mencionadas. La escenografía es de Jorge Lucas, artista plástico insertado al teatro y al grupo, y los diseños y la realización de muñecos, de Guillermo Sánchez, ya casi con una década de trabajo en Los Cuenteros. Ambos sobre la cuerda de la naturaleza del material que se aviene muy bien a la línea del espectáculo como farsa titiritera musical, repleta de excesos: colores, brillos, coreografías que nos remiten al teatro musical, bailes, canciones y dulzonerías.

Entonces cómo es posible que puestas en escena con apariencia diferente, incluso con diseños también diferentes, tengan unidad. Porque la visualidad es algo que se siente y no compete únicamente a lo que materialmente vemos en escena sino al «yo colectivo» de la identidad de una poética, que completa y acuña esa materialidad. Esa que deja huellas en el espectador y lo hace regresar una y otra vez en la búsqueda de un goce necesario.

El texto para títeres

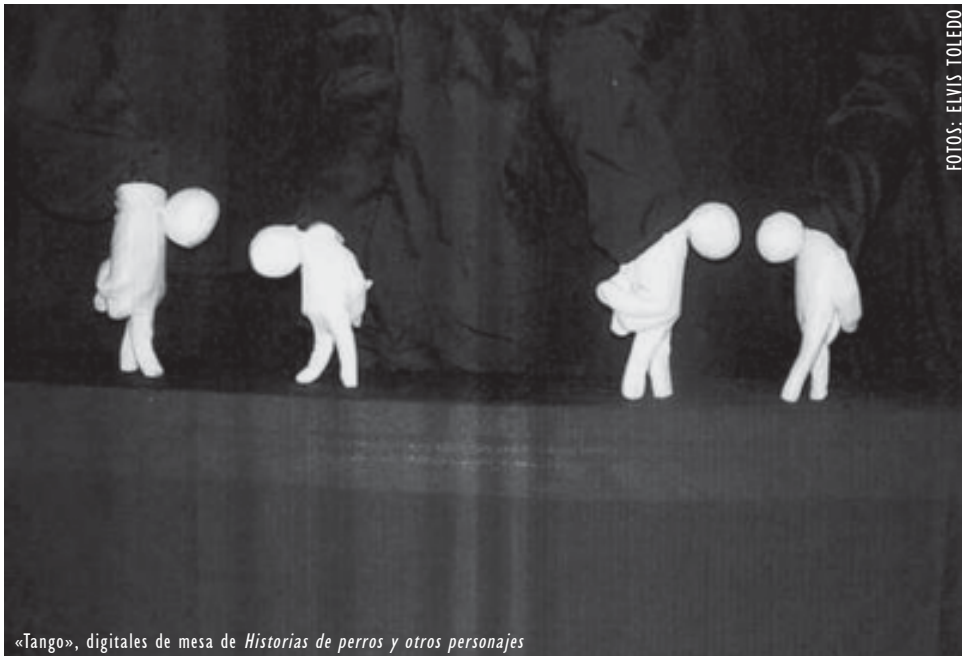
Una experiencia de Iván Jiménez

Carmen Sotolongo Valiño

EL GUIÑOL DE SANTA CLARA, FUNDADO EL 25 de mayo de 1962, es en Cuba una reconocida escuela del arte escénico con muñecos. Lo caracteriza el protagonismo del títere, el virtuosismo en la manipulación, y la seriedad y constancia en su trabajo comunitario. Su repertorio incluye adaptaciones de cuentos tradicionales de la literatura universal, obras inspiradas en nuestro folclor afrocubano y campesino, autores cubanos del siglo XIX y otros contemporáneos. Se privilegia el sistema de valores éticos que porta la obra. El director general, Iván Jiménez Hurtado, es fundador del grupo. Sus primeros

montajes fueron realizados en codirección con Olga Jiménez y Allán Alfonso, y desde 1967 se independizó como director artístico. Los espectáculos por él dirigidos han girado por toda Cuba y por Polonia, Nicaragua y España, con mucho éxito de crítica y público. Ha recibido e impartido numerosos cursos relacionados con el teatro de títeres y es profesor de la especialidad de Teatro en la Escuela Profesional de Arte (EPA) de Villa Clara. Le han sido otorgadas más de treinta y siete condecoraciones, entre ellas la Placa Avellaneda y la Distinción por la Cultura Nacional. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

taller internacional de títeres



Como dramaturgo ha hecho numerosas versiones y adaptaciones y más de quince montajes del Guiñol se deben a su autoría, entre ellos se destacan *Un día de cuentos*, *Insoledad*, *Perico el inconforme*, *A través del espejo*, *Colorín*, *Historias de perros y otros personajes* y *Ensalada mixta*. Títulos más recientes son *Viviremos* y *Dar lo bueno*.

En la antigua provincia de Las Villas, cuando se funda el Guiñol de Santa Clara, no se contaba con tradición alguna en este sentido. Había que aprender y trabajar al mismo tiempo. Se escogían cuentos cortos: «La Margarita Blanca», «La Caperucita Roja», «Las Bodas del Ratón Pirulero», etc. El Departamento de Teatro de la Dirección de Orientación Cultural de la Juventud del Consejo Nacional de Cultura aprobaba, seleccionaba y proveía de libretos a los grupos.¹ Esta tutela en la selección de los textos no se sentía como una imposición, ya que resultaba una ayuda valiosa para el joven colectivo, deseoso de cumplir con el compromiso social adquirido en la formación moral, ideológica y estética del público infantil. Sin embargo, a medida que se desarrolla y consolida el trabajo del grupo, se va incursionando en la dramaturgia con adaptaciones y obras originales. En 1971, Iván dirige una obra de su propia autoría: *Un día de cuentos*; tiene ya cincuenta minutos de duración y utiliza técnicas complejas como la de títere de guante y la de varilla con mecanismo. Escenifica la historia de una niña de buenos modales y un niño mal educado, que coinciden en una aventura al descender por un túnel a un mundo subterráneo donde habitan hormigas humanoides que tienen un régimen de vida organizado. Aquí el niño resulta indeseable, y van a parar al mundo sub-acuático. Regresan a casa después de que el muchacho supera sus problemas de conducta.

En octubre de 1973 estrenó *Colorín*, de cuarenta y cinco minutos, con la utilización de la técnica del mimado. *Colorín* y *Benita* quieren construir una escuela e invitan a *Pelusa* para que los ayude; él —que debía cuidarlos—, no gusta del estudio, no está convencido de que estén hacien-

do algo útil y se acuesta a dormir mientras *Canuto* la destruye. Al final, después de largas disputas, logran terminarla entre todos. Los títeres tienen, por tanto, que operar grúas, emplazar paneles, cambiar estructuras y repetir las acciones cada vez que el antagonista les destruye lo construido. Por eso, además de la exaltación del trabajo colectivo y el cuidado de la propiedad social como interés temático, no podemos descartar la necesidad artística de utilizar la técnica del títere mimado como un estímulo para la escritura del libreto.

En 1976 estrena *Perico el inconforme*, de treinta y cinco minutos, también con esta técnica y semejante temática. *A Perico* le han regalado un tractorcito en el cual puede montar. En poco tiempo lo maltrata y abandona; otro niño lo lleva a arreglar y se queda con él. *Perico* quiere quitárselo. Se forma la discusión entre los niños; pero el mecánico oficia de árbitro y pone como requisito que quien mejor lo maneje será su propietario. Cuando *Perico* monta, el vehículo da muestras de dolor, y cuando conduce el otro niño, rueda feliz. Así se alegoriza el tema de la propiedad social.

De sus inquietudes dramáticas surge *A través del espejo*, obra que dirige y estrena en 1989. En ella aborda cómo repercuten en los niños las malas relaciones entre padres e hijos. Utiliza la parábola imaginativa de un personaje fantástico que, a través de un espejo, se lleva al pequeño a su mundo, donde puede conocer las relaciones familiares basadas en el verdadero amor. El estímulo principal al escribirla fue llevar a la escena para niños esta temática, lacerante en la vida diaria. Tenía, además, efectos titiriteros muy atractivos.

Su interés en la escritura teatral no proviene de un afán literario, sino, fundamentalmente, de la necesidad de llevar a las tablas núcleos conceptuales que considera de vital importancia y que no encuentra en el repertorio disponible. Nunca se ha ocupado de su publicación. Como actor y director de un grupo centrado en el teatro de



Títeres planos en una escena de *Historias de perros y otros personajes*



Ensalada mixta

figuras, conoce bien las características que un texto de este tipo debe poseer para ser funcional. Además de un conflicto bien definido y una acción clara, le interesa que la obra aporte un nivel de sorpresa en lo propiamente escénico. Los títeres pueden realizar acciones que a un actor «en vivo» le serían muy difíciles o imposibles, como la presentación simultánea en escena con diferente apariencia, mediante réplicas, o desarticularse, explotar, desligar la cabeza del cuerpo, volar hasta el techo del escenario, sacar y ponerse los ojos, etc., de manera que en las situaciones absurdas o fantásticas ellos se sienten a sus anchas. Los mejores libretos para la escena titiritera son aquellos en los cuales hay que realizar acciones que a los actores les están vedadas. Por otra parte, para el muñeco resultan un peligro las obras verbalistas, por tanto sus diálogos deben ser concisos y muy pertinentes. El teatro es acción, la palabra en él es palabra-acción, pero en un espectáculo de títeres los diálogos no deben irse por encima del movimiento, porque, como es sabido, la esencia del títere es que se mueva.²

A veces Iván escribe para que el elenco enriquezca su experiencia en la animación de figuras. En *Historias de perros y otros personajes* (2002), perseguía el propósito de ofrecer un espectáculo donde se emplearan técnicas poco usuales en la trayectoria de su grupo, por ejemplo, títeres digitales de mesa, formados por la mano del titiritero enfundada en un guante blanco al cual se le adiciona una pelotita.³

Iván concibió argumentos que se escenifican sin utilizar la palabra, con apoyatura en la expresividad del gesto, la música y el sonido. Son estos «Tango», «La excursión» y «Amor». Las figuras se iluminan con luz negra y se refuerza la ilusión escénica, pero en espacios con luz natural el público acepta la convención sin reservas. El cierre es *Historia de perros*, original de Jiménez, con títeres planos de difícil manipulación. Su diseño recurre al peso conceptual

y simbólico de lo representado. Combina experimentación técnica y modernidad de tesis. El movimiento de la cabeza es libre, se separa y se coloca en un extremo u otro del cuerpo para indicar el cambio de posición del animal. Cada perro tiene dos caras, y una de ellas muestra los colmillos en posición de ataque. Voltrearlas a tiempo es un reto para el animador. Los títeres así concebidos, aunque parten de la mesa, se mueven con toda libertad en el espacio en las escenas de batalla.

Ilustraremos con un fragmento del libreto: textos cortos, abundante movimiento del títere en la dramaturgia espectacular, es decir, palabra-acción dramática/movimiento-acción dramática. En las escenas anteriores el Perro Grande ha conquistado el territorio derecho para él y su Perra y esta última lo anima para que conquiste también el de la parte izquierda:

PERRA DERECHA (Pd). Tú puedes derrotarlo, así tendríamos un territorio más grande.

PERRO GRANDE DERECHO (PGD). ¿No crees que sea suficiente con lo que tenemos?

Pd. Por eso no progresas, eres muy lento. Puedes derrotarlo, ¿o es que tienes miedo?

PGD. ¿Por qué voy a tener miedo? Es solo un perro, como yo.

Pd. Entonces, ¿qué esperas? (Se dirige a la otra pareja.)

¡Oigan! ¿Ustedes, qué hacen aquí? Todo este sitio es nuestro, desde aquel extremo a este, fuera, fuera... váyanse.

PERRO GRANDE IZQUIERDO (PGI). Se equivocan, este lugar lo conquisté con mi esfuerzo, es nuestro y de aquí no nos vamos.

Pd. Oyes cómo te reta, ¿qué esperas? ¡Atácalo!

PERRA IZQUIERDA (PI). Él no lo ha retado, sólo reclama su razón.

Pd. ¡Pues tendrán que pelear!

P I. No les hagas caso. (Se interpone.) Son perros penderos.

P G I. ¡Escucha, perro! ¿No te parece que cada uno está bien en su territorio? Aquí pueden convivir, como vecinas, dos familias.

P D. ¡Atácalo, que es de alma débil!

P G D. Eres un cobarde (Los dos se enseñan los dientes.)

P I. Tratemos de evitar una pelea con el vecino.

P G I. No es posible, en ello va el honor de la familia y la tranquilidad de nuestros futuros críos. (Enseña los dientes y se adelanta a la franja divisoria, al centro. P G D avanza al centro, se detiene, da unos pasos atrás. P G I también da unos pasos hacia atrás, los dos con la intención de tomar impulso.)

P D. ¡Avanza, este no es momento de echarse atrás! (Se embisten y tiran dentelladas, gruñidos, dan vueltas, es una pelea hasta las últimas consecuencias. Se muerden por los cuellos, forcejean. Se va extinguiendo la energía, van bajando de nivel hasta el piso. Los actores los desaparecen por debajo del foro de fondo y se retiran.)

La actualidad del mensaje propuesto fue claramente comprendida: la última parte del espectáculo *Historias de perros...* es la más simbólica y, por tanto, la más polisémica. Exhibida mediante la técnica de títeres planos, se convierte en una parábola sobre las relaciones humanas a todos los niveles, desde el estrecho mundo vecinal, pasando por las dificultades generacionales, hasta el macromundo de las relaciones internacionales, ya que se ponen a juicio del espectador criterios éticos como el deseo de expansión, la envidia, la intolerancia y, por otro lado, la amistad, la coexistencia y la paz como únicas vías posibles de llamar a nuestras vidas realmente humanas. Si los dedos en las anteriores historias se trocaban en los protagonistas, en esta se observa una maestría en el dominio escénico, donde ningún movimiento se deja a la improvisación, además de un excelente manejo de los títeres y la fácil comunicación con el público.⁴

En 2005 el Guiñol fue escogido para que un grupo de siete alumnas de teatro de la EPA se entrenaran en un montaje que les sirviera como tesis de graduación. Iván acometió la tarea de escribir una obra en la cual siete personajes femeninos tuvieran similar rango escénico, ya que todas debían tener iguales posibilidades para evaluarse. Así surgió *Ensalada mixta*, un collage donde Caperucita, Bella Durmiente, Blancanieves y Cenicienta tendrán que ver cómo se defienden del lobo, las dos madrastras y el hada malvada. Aquí podemos comprobar otra particularidad de las obras escritas por Jiménez, precisamente, lo omitido en la escritura. Las didascalias parcas, la seguridad de que en el proceso de montaje –e, incluso, en el intercambio con el público–, pueden encontrarse soluciones diferentes a las que han sido concebidas en el original, y la confianza en que no es necesaria la descripción pormenorizada de los personajes y el espacio.

El diseño de los muñecos completa el libreto. Sin perder la unidad, expresa la historia, la psicología y la

función social de los personajes, los cuales se dividen en dos bandos: malos y buenos. Todos poseen una jerarquía teatral semejante –cuatro protagonistas y cuatro antagonistas–, pero su extracción social y su historia son diferentes.

Ejemplo de ello son las dos madrastras. La de Blancanieves siempre fue reina y hermosa, de rasgos nobles: nariz pequeña, respingada, ojos grandes y almendrados. El maquillaje vistoso indica que su belleza ya es superficial y la cintura ancha que ya no es tan joven. El vestido se realiza en azules pálidos de tonos casi grises, corpiño negro, capa de realeza, incrustaciones doradas y tocado plateado, lo cual da la impresión de pesadez, de recargamiento. La otra es de extracción social dudosa y usurpa los derechos de Cenicienta. Tiene nariz ganchuda, labios apretados con fuerza, pelo gris. Al centro de su vestido, una tira de listas negras llega hasta el cuello y le confiere un toque de mal gusto y rigidez. Lleva adornos excesivos para compensar su falta de belleza y elegancia.

El Hada pertenece a un mundo sobrenatural. Además de su clásico atributo –la varita mágica–, tiene el cabello blanco plateado, largo, recogido en lo alto. Pero ha descendido al nivel de las otras por la misma maldad intrigante y un aire de familia que las une. Sus rasgos son duros: el rostro rojo, los ojos muy abiertos, las cejas alzadas, advierten que ella no es de fiar. Las muchachas tampoco son iguales. Por ejemplo, Cenicienta es rubia, vestida con azules pasteles, rostro ovalado, nariz fina, boca chica. La Bella Durmiente, con igual linaje: lleva hilo de perlas en el cabello, vestido satinado, cara ovalada. La línea del perfil acentúa su ingenuidad, y tiene algo de asombro, ya que, al fin y al cabo, estuvo cien años dormida. Caperucita tiene un diseño más de pueblo: falda estampada ligera y su tradicional caperuza rojo brillante, pelo castaño, peinado en dos trenzas, la boquita muy roja y naricita redonda. Es tan bonita como las princesas, a pesar de no estar caracterizada con los tópicos aristocráticos. Mientras, Blancanieves, con algunos estereotipos de este personaje –pelo negro, peinado al medio–, tiene la cara en forma de pera y cachetes exagerados, el vestido amarillo recuerda su periplo por el bosque y su alegre compañerismo con los enanitos, lo cual le da carácter de líder entre las muchachas. La mirada se dirige primero a ella cuando están todas en escena.

Al leer el libreto nos percatamos de que las didascalias no ofrecen información acerca del aspecto físico y la vestimenta de los personajes. También observamos que las indicaciones originales acerca de la escenografía que identifica los espacios se simplificaron mucho en la puesta: el «bosque tupido» se redujo a dos árboles; el «bosque menos tupido», a un solo árbol y la discoteca se concretizó en unos baffles planos de color gris y negro. Resulta evidente que la escenografía cedió ante el colorido y la variedad de los títeres.

Por otra parte, el hecho de estar jugando con los cuentos clásicos del folclor universal hace que la intertextualidad añada espesor al texto propiamente literario. Hartos ya de tener un papel secundario en sus

Iván Jiménez Hurtado dirige *Ensalada mixta*

cuentos, y de que ni siquiera sus nombres aparezcan en el título, los malos se rebelan. La idea es del Lobo, que quiere que su cuento se denomine *Aventuras del excelente lobo roquero*. A partir de aquí se desarrollan el conflicto y las peripecias. En la escena inicial se reúnen los complotados en una discoteca vacía. Llegan primero las dos madrastras y el Lobo ha tenido que quitarle la varita mágica al Hada malvada para obligarla a acudir a la reunión. Esta le exige: «Dame mi varita mágica y déjenme ir, que yo no tengo interés en hacer equipo con ustedes; son unos engreídos y unos sinvergüenzas». A lo que él contesta, desdeñosamente:

–Bah, no te hagas la inocente, que eres una homicida. ¿Quién quiso matar a la Bella Durmiente? Sólo porque se olvidaron de invitarte a una fiestecita ¡Canalla! (Con espíritu de jefe.) Te devolveré la varita cuando firmes el acta del pacto, que establece que vamos a borrar de la literatura infantil a todos los personajes positivos, y si alguno de nosotros se arrepiente, se autodestruirá por ley literaria. (Cargado de orgullo, sentencia.) Sin malos no hay cuentos, ni teatro que le guste a la gente.

Después de lidiar un rato con las tres féminas, especifica:

–Ahora exijo la firma inmediata del pacto (Al hada malvada.) En cuanto firmes te devuelvo la varita. Así, si traicionas y tratas de encantarnos, ¡pum!, explotas. ¿Está claro?

El autor teje sutiles ironías que se desprenden del correlato con el hipertexto. Así, en la escena en que el Lobo adula a cada una de sus compinches por separado, para hacerles creer que serán su lugarteniente, la Madrastra de Blancanieves responde engañosa:

–Estoy muy complacida, y lo invito mañana a una merienda con frutas frescas, así podremos tomar acuerdos sobre los próximos planes a ejecutar... ¿Le gustan a usted las manzanas?

Los niños ríen con la ocurrencia, lo cual demuestra que este juego potencia el disfrute de la obra. El tema escogido propicia también la autorreflexividad. Los personajes saben que lo son y se piensan a sí mismos como tales. En el Segundo Cuadro se reúnen las cuatro muchachas. Se han enterado por sus amigas, las aves del campo, de que algo se trama contra ellas. Entonces se produce el siguiente diálogo:

BLANCANIEVES. Y si nos excluyen de la literatura y del teatro para niños, ¿qué van a hacer con nosotras? ¿nos incluirán en la literatura para adultos?

CENICIENTA. Pues yo no acepto, a mí no me gustan los triángulos amorosos, jamás participaré en uno.

BELLA DURMIENTE. Ni yo, me gusta ser amada y amar a mi príncipe.

CAPERUCITA. Entonces hay que prepararse, para no dejarnos vencer, porque en mi cuento yo sé que al final el cazador me salva, pero con los adultos no sé cómo podría salir de un conflicto tan complejo.

CENICIENTA. A mí lo que me preocupa es que nos han creado con un nivel de bondad e ingenuidad tan grande que ante una situación como esta no sé qué hacer. (...)

Por otra parte, el veterano titiritero no iba a renunciar a la esperada y divertida escena de la «cachiporra», y la intercala estando Caperucita a solas en el bosque. El Lobo, que la ve, cede a su instinto y ya se sabe lo que sucede. El público infantil se alarma, advierte a la joven, y grita de manera triunfal cuando el Lobo es, una vez más, burlado. El recurso no es aquí solución final, sino intermedio movido y, curiosamente, no está en el libreto, aunque sí definitivamente en el montaje.⁵

Ya en el primer trimestre de 2005 *Ensalada mixta* tuvo varios pre-estrenos con público de escuelas invitadas. La obra terminaba con un debate, el cual, a veces, tomaba caminos no previstos. Pero al final el consenso arrojaba que el público, si bien gustaba de las historias nuevas, prefería los cuentos clásicos sin variar, lo cual afligía mucho a los personajes «malos». Iván escuchaba las sugerencias de los niños, maestras y educadoras, y algunas de sus ideas fueron incorporadas a la obra. El estreno-graduación fue la mejor función de *Ensalada mixta*. Las estudiantes aportaron la energía que demandaba un acto de tal envergadura en sus vidas y finalizaron su carrera con éxito, ante la ovación del público y la felicitación de los teatristas.

En fin, cuando Iván Jiménez escribe para títeres, no solo está realizando la dramaturgia del texto, sino también la espectacular. Su larga trayectoria le hace conocer bien los códigos de este tipo de teatro. Los montajes de su autoría siempre han sido funcionales. Sus textos son correctos, no hacen concesiones facilistas al asentimiento del público, están ideados con buen gusto y preocupaciones éticas.

Ahora bien, teatralidad y literariedad no son la misma cosa. Aún están por considerarse los valores literarios que pueden poseer, ya que no han sido publicados, y, para estudiarlos, hay que acometer una difícil acción de rescate. Es evidente que vale la pena interesar al director en la conservación y edición de sus textos. Haciendo un balance del teatro que se ofrece actualmente al niño espectador cubano, Blanca Felipe, asesora teatral del grupo Los Cuenteros, opina: «A mi juicio, la dramaturgia espectacular supera en diversidad y calidad a la dramaturgia de autor, que no logra alcanzar, por ejemplo, el esplendor de la literatura cubana para niños de hoy». ⁵ A menudo tenemos la impresión de que compartimos ese criterio. Algunos teatristas están ya involucrando a escritores con el fin de que escriban para sus grupos. Esto demanda que los autores conozcan las leyes de la escritura dramática y los códigos estilísticos de los colectivos con los que trabajan, incluso para que sus textos posean un carácter renovador: Mientras tanto, directores de talento seguirán escribiendo textos funcionales para la escena cada vez que lo necesiten y la carencia de repertorio lo provoque.

NOTAS

1 Freddy Artilles afirma que:

«... el teatro para niños y de títeres profesional ha tenido en Cuba, desde sus inicios, una base literaria. En ocasiones, los mismos titiriteros han provisto de repertorio a sus grupos adaptando a la escena cuentos tradicionales de la literatura universal o escribiendo piezas originales. Resulta más frecuente, sin embargo, que los dramaturgos resulten escritores de reconocido prestigio en la literatura o el teatro para adultos, o que se especialicen en el público infantil y los títeres.» Freddy Artilles: «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», en *tablas* 2/00, p.22.

2 El primer requisito de un títere es que se mueva, afirma Freddy Artilles al considerar el denominador común de las definiciones dadas por diferentes especialistas. Freddy Artilles, *Títeres: historia y tradición*, Librititeros, Teatro Arbolé, Zaragoza, 1998, p.15.

3 En los primeros meses de 1986 los integrantes del Guiñol de Santa Clara practicaron esta técnica, poco usual por entonces en los grupos del país, con el prestigioso teatrista camagüeyano Mario Guerrero como director invitado. Estrenaron un espectáculo que incluía, además, un ejercicio dirigido por Iván conjuntamente con Mario, con títeres digitales de mesa. Se sumó *Manos*, dirigido por Allán Alfonso, que definió su técnica como «manos con luz negra». Todo esto es muestra de un evidente interés por la experimentación titiritera, pero no habían retomado esta experiencia desde entonces.

4 Daniel Alemán Pérez: «El clamor de las manos», en *Cartacuba*, Santa Clara, octubre, 2003, p. 20. Este párrafo es parte de una reseña escrita con motivo de la presentación de la obra en el municipio de Santo Domingo, Villa Clara.

5 He puesto cachiporra entre comillas porque se trata más bien de «agárrame si puedes», lo cual me parece una variante, pues tiene la misma finalidad de mover la escena, añadir un poco de tensión, alegrar al público infantil y permitirle participar con su entusiasmo en la acción de castigar al malo.

6 Blanca Felipe Rivero: «Un dilema de estos tiempos. El niño espectador», en *Jugar y cultivar*, La Habana, julio de 2004, p. 22.

El difícil y largo camino de un rompecabezas

A mis padres. Sin ellos, sus testimonios y sus memorias, imposible lanzarme en esta búsqueda.

A mis alumnos del curso de titulación de actores de la Agencia Actuar, que emprendieron parte de la indagación y descubrieron una vida inimaginable tras la pantalla retablo.



Carucha Camejo en *Jardín de Maravillas*



María Antonia Fariñas en TV

FOTO: CORTESÍA DE CARLOS GONZÁLEZ

FOTOS: CORTESÍA DE RUBÉN DARIO SALAZAR

MUCHOS FACTORES HAN CONTRIBUIDO A la transformación y adecuación de la práctica titiritera popular a los retablos televisivos y a otros medios audiovisuales. En Norteamérica, grandes artistas innovadores como Bill Baird, Walt Disney y Jim Henson nos han influido intensamente, de forma directa o indirecta. Walt Disney, de profesión titiritero, devino reconocido director cinematográfico de dibujos animados, y el propio Henson, contaminado por el llamado emporio de entretenimiento que constituye el medio masivo audiovisual de Occidente, supo fusionar tradición, contemporaneidad e industria, defendiendo el origen tradicional en el surgimiento de su creación. En sus representaciones unió la frialdad electrónica de la televisión, el creciente despegue de los efectos especiales y la utilización de nuevos materiales, en función de una estética personal, que tenía potente raíz en la tradición titerista popular. Por otro camino, y no tan distante, por cierto, nos llegan los aires del retablo español de cachiporra ambulante, que se vinculó a la televisión española de forma muy similar a como ocurrió en Cuba, coincidiendo incluso en una misma etapa histórica: los años cincuenta.

Pretender realizar una investigación sobre la historia y el desarrollo de las técnicas titiriteras en la Televisión Cubana se convierte en un camino demasiado complicado y difícil de penetrar, pues las fuentes de consulta no son de fácil acceso y, de hecho, se manifiestan como limitantes demasiado agresivas. Los archivos fílmicos, los registros escritos de la redacción de programas infantiles asentados en la biblioteca y en la web ICRT, son incompletos, no están organizados y, por lo tanto, no los creo confiables. La prensa escrita ha reseñado sin continuidad y no existe ninguna publicación especializada en este sentido. Es muy poco lo que se ha escrito sobre la utilización de los títeres en los medios, de hecho, la mayor parte de la información es breve y hay programas y personalidades decisivas que recordamos y que ni siquiera aparecen registrados.

Entonces, la fuente de consulta que pasa a primer plano es la memoria viva de los creadores participantes. Sin embargo, la memoria no siempre es fidedigna o confiable, por la falta de coincidencia al realizar citas de hechos o fechas, o, sencillamente, porque el recuerdo se pierde y la nostalgia de decir que el pasado siempre fue mejor nos puede hacer caer en una trampa poderosa.

El dolor marca a sus protagonistas. Muchos han muerto, otros han emigrado, y los vivos ponen barreras a sus recuerdos. En el mejor de los casos se sobreponen a la subestimación y a la ignorancia de que han sido víctimas, sienten la responsabilidad ética de responder a la voz de la Historia, porque, ¿cómo reconocer el presente y pensar el futuro sin ver la historia? Con estas condiciones tratamos de adentrarnos en la evolución de los títeres para niños en la llamada pantalla chica, acopiando información y pensando, quizás, en ordenar un punto de partida.

Por eso al inicio este sondeo es exploratorio y me conduce como investigadora al paradigma interpretativo, el cual busca comprender el sentido de la acción en el contexto de la vida y desde la perspectiva de los participantes. Socialmente se producen significados y se dan procesos interpretativos. Se pasa de la observación a la comprensión y se propicia penetrar, tratando de entenderlos,

al estar en las grabaciones del programa *Claro, Clarita* permitió conversar con profundidad y hacer cómplices de la investigación a protagonistas vivos de esta historia. Encontrar el comienzo para abordar los antecedentes. Fue en aquel momento que aparecieron datos más precisos para conciliar una historia, que inmediatamente se expandió como el más temible de los rompecabezas.

Cuando comenzaron las entrevistas a personalidades, titiriteros, atrezzistas, diseñadores, directores, se descubrió un universo prácticamente desconocido. Solo la pasión propuso continuar el empeño y desenterrar el iceberg que me habían mostrado mis padres en otra época, iceberg que, confieso, nunca valoré.

A pesar del gran desarrollo tecnológico alcanzado en el mundo, a partir de los sesenta advertimos como hecho recurrente que los muñecos, en la mayoría de las televisoras, se mantienen fieles, de algún modo, a sus



Colectivo de *El Mundo de los Niños*



Pelusín del Monte en TV, años sesenta

aquellos procesos que arman una historia con la búsqueda de la verdad, que nunca es absoluta. El paradigma interpretativo en una investigación plantea que el contexto es el mundo de la vida, es sensitivo y va más a lo humano. Es natural y social y nos puede conducir a un análisis cualitativo valioso.

Este sentido da rigor a la indagación. Su metodología y el uso de técnicas autorizadas científicamente, así como el conjunto de pasos autorizados para acceder al conocimiento, pide, en este caso, aplicar encuestas y entrevistas, lo que resulta decisivo por el objeto de análisis. La observación participante revisa historias de vida y colecta datos valiosos en el terreno.

Con motivo de este trabajo, lo mejor que les ocurrió a los estudiantes del curso de titulación de la Agencia Actuar fue el acercamiento al propio set de realización de un programa para niños en plena producción televisiva. Ver y examinar el proceso desde la reflexión en equipo,

raíces populares tradicionales, tal como enuncié al inicio de estas notas. En Cuba esta característica es fundamental, por lo tanto, antes de averiguar cómo se ha insertado el titerismo y qué técnicas de manipulación y animación se han empleado en nuestro medio televisivo, nos vemos precisados a dar un gran paso atrás, antes de proceder a la profundización teórica y técnica.

Es absolutamente necesario fundar una cronología. Solo después podremos emitir algún criterio de valor más serio o certero. Mi propuesta hoy es de especulación, de juego. Es mejor hallar una posible memoria histórico-visual, para acercarme así a programas considerados emblemáticos que marcan un referente. Luego, podríamos proponer para el futuro una posible división para un análisis vislumbrado en la cronología —aún nada confiable—, y que denominaré por etapas potenciales:

- 1- Primeros pasos o andanzas que no llegaron al camino. Década del cincuenta.
- 2- Cambios y asentamientos. Los sesenta y los setenta.
- 3- ¿Pasos interrumpidos? Los ochenta y los noventa.
- 4- Hallazgos en pos de coherencias.

Primeros pasos o andanzas que no llegaron al camino

A inicios de la década del cincuenta, en los comienzos de la televisión en Cuba, rivalizaban varios monopolios transnacionales: Dumont y RCA Víctor; Unión Radio Televisión, de Gaspar Pumarejo, que improvisaba unos estudios televisivos en su propia casa de Mazón 52 esquina a San Miguel; y Radiocentro, edificación concebida como un complejo de cine, radio y televisión con una galería de tiendas y cafeterías, al estilo de Radio City de Nueva York,

los Prío Socarrás inauguró oficialmente CMQ-TV, que fue propiedad reconocida del Circuito CMQ, S.A.

A lo largo de la década se organizó el sistema de servicios en tres cadenas nacionales, con siete transmisores cada una. Estas eran CMQ Televisión, Unión Radio Televisión y Telemundo. Los cuatro transmisores restantes estaban instalados: tres en La Habana y uno en Camagüey.

Desde que apareció la televisión en Cuba, los títeres se hicieron imprescindibles y fueron un gran acontecimiento, sobre todo para los privilegiados que tenían en su casa el equipo, pues no podemos olvidar que en los años anteriores y los primeros que siguieron al triunfo revolucionario, solo unos pocos ciudadanos cubanos tenían acceso a la televisión. Los empresarios fundadores vieron en los títeres un medio audiovisual eficaz que no solo divertía a los niños, sino que constituía un arte capaz de llegar a todos los públicos. Ejemplo de ello fue el programa de caricatura donde



Amigo y Ulises García

cuya fabricación dirigía Goar Mestre, egresado de la Universidad de Yale.

Se cuenta que después de conversaciones entre las partes involucradas, se adquirieron equipos de uso que habían sido desmontados de un estudio de los Estados Unidos, y fue Unión Radio TV la que, el 24 de octubre de 1950, por el nombrado Canal 4, se permitió lanzar al aire la primera señal de televisión comercial en Cuba y prácticamente en América.

Según consta en el *Diario de la Marina* de esos años, en julio de 1950 se iniciaron las obras de construcción en plena calle 23 y M, y el 18 de diciembre del propio año, Goar Mestre, auxiliado por Luis Augusto y Abel Mestre, pudo lanzar con éxito una programación experimental. Tras el apoyo inversionista de tres millones de pesos, adjuntaron al Radiocentro la construcción de otro edificio y la importación de técnicas de televisión y cinematografía, para que consiguiera operar el canal 6 y se garantizaran tres estudios. El 12 de marzo de 1951 el presidente Car-

Vicente Revuelta y Tomás Gutiérrez Alea hicieron sátiras políticas de la época.

Cuando abordamos la historia y la teoría del teatro para niños y de títeres en Cuba, el apellido Camejo resulta vital. Los hermanos Camejo no solo constituyen un mito innovador en el teatro de títeres para niños y adultos. También en la televisión su labor fue imprescindible dentro del devenir de dicha práctica. Los hermanos Camejo fueron los primeros titiriteros que posaron delante de una cámara para hacer pruebas de imagen en circuito cerrado, diseñaron, atrezzaron, cosieron con sus telas la ropa de los primeros muñecos que aparecieron en la televisión, y mantuvieron de forma continua la elaboración de cabezas o figuras. En esta labor contaron con la ayuda de Armando Morales, artista de la plástica que se unió a ellos por aquel entonces, pues la televisión, por su carácter industrial, demandaba y consumía grandes cantidades de muñecos. Sucedió que, después de inaugurada



FOTOS: CORTESÍA DE JULIO CORDERO



Animadores frente al monitor: *El viejo Jotavich*

El combo Los Yoyo de *Tía Tata cuenta cuentos*

esta, los títeres fueron preferidos por sus patrocinadores. Los consideraban instrumentos de alto impacto emocional, y cuando comenzaron a presentarse los proyectos, Ramiro Gómez Kemp, en busca de actores titiriteros en función de organizar la programación infantil y luego de registrar los retablos activos en la Habana, se decidió por el Guiñol de los Camejo.

De esta forma se produjo la firma del primer contrato de ese tipo en el país y en el medio televisivo. Se trataba del programa *Krestolandia*, con el *sponsor* anunciante de Kresto, nombre que identificaba un producto de chocolate. Junto a Velia Martínez, Antonio Palacios y sus títeres, con guión de Modesto Centeno y dirección de Eduardo Florit, y producido por la Agencia Publicitaria Mestre, Conill y Co., este programa estimuló la presencia y defensa del género titiritero. Lo hizo no solo en los medios, sino también en las calles habaneras. Fue el punto de partida de nuestros programas infantiles en la televisión.

Otros espacios fueron *Tevetíteres*, de 1952, ideado igualmente por los Camejo; *La hora de Jaudi Dudi*, interpretado por Leila Fraga, Enrique Santiesteban y Santiago Ríos; *Titerelandia*, dirigido por Beba Fariás; y *La carreta*, por Dora Carvajal. Todos se representaban con actores y títeres de guante, los cuales tenían gran aceptación únicamente desde las vidrieras. Este tipo de trabajo no contaba con el alcance popular con que hoy cuentan los medios masivos de comunicación, pues los telerreceptores eran equipos adquiridos solo por una parte privilegiada del público de la clase social alta y media.

En 1953 se inicia el gran acontecimiento que fue *Jardín de maravillas*. A partir de ese momento se introdujo en Cuba la técnica de hilos o marionetas por María Antonia Fariñas, quien dirigió el programa de variedades y realizó algo parecido a un *remake* de Walt Disney, que contó con la colaboración de Luis Gibert en la escritura del guión. Otro programa de los años cincuenta, de características similares, era *La edad de oro*, con la animación de Ileana Illá y Gabriel Temble.

En 1955, radicado en el actual Parque Metropolitano, a orillas del río Almendares, se encontraba un estudio de Televisión que transmitía *La escuelita de Rosendo Rosel*, con la participación protagónica de los niños, quienes se disfrazaban y jugaban, y establecían un contacto estrecho con el espectador. Seguidamente, como insistencia en la participación activa del público, llega a la pantalla chica, por CMQ y Telemundo, *Estampas Infantiles del Viejo Chichi*, de José Sanabria, con la actuación de Miriam Mier, Rolando Peña, Marta García —reconocida joya del Ballet—, y Ana Nora Calaza.

Se trataba de un programa variado, con niños y títeres ventrílocuos. *Estampas infantiles... salía los jueves y los domingos, con el tema de Compay Segundo «Pico y pala, pico y pala, compañera...» locomotora dónde tú vas.* En 1956, Fulgencio Batista suspende la participación de niños menores de catorce años en la televisión y cambia la caracterización de los llamados programas infantiles. Pasan entonces a tener protagonismo los actores y un títere de guante que dialoga con ellos.

Un programa favorecido por la aceptación de la teleaudiencia fue *El circo*, que promovía atracciones circenses con la animación de Antonio Palacios. Es justamente en este programa que Edwin Fernández presenta por primera vez su personaje Trompoloco.

Entre 1956 y 1957 se puso en pantalla *El club de los millonarios*, con libreto de Francisco Vergara y las actuaciones de Mariela Bustamante, Idalberto Delgado y los muñecos de los hermanos Camejo.

Cambios y asentamientos. Los sesenta y los setenta

La aurora del arte para los niños fue, sin duda, el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959.

Se incrementaron las actividades infantiles a solicitud del Gobierno Revolucionario, que contrató a los grupos titiriteros existentes no solo para que trabajaran en es-

pacios abiertos alternativos, en teatros y por todo el país, sino para que se presentaran con regularidad en la televisión.

Como parte del programa general que se deriva de la década anterior, en coordinación con el Ministerio de Educación, se estimuló una orientación metodológica de Educación Estética que favorecía la creación de una obra cultural en defensa de nuestra nacionalidad, con un mayor nivel técnico y artístico. Planteaba la búsqueda y el logro de una estética superior al alcance de todos los niños. Empezaron a producirse a propósito programas infantiles, para aprovechar la experiencia de aquellos que ya los habían realizado.

De los anteriores continuaron *La carreta*, de Dora Carvajal, con guión de Renée Potts, que se mantuvo en el aire seis años, de lunes a viernes a las 5:30 p.m. Este programa se apoyaba en una composición musical de Zenaida Romeu, tenía secciones periódicas, un espectáculo titiritero de guantes con payasos y contaba con la participación del grupo Los Moralitos. Por otra parte, Beba Farías, directora de *Titerelandia*, realizaba actuaciones televisivas muy similares a su desempeño teatral fuera de pantalla.

Se afirma que el gran hito lo constituye, en 1961, *El mundo de los niños*, macroproyecto habitual que fusionaba talentos relevantes. Dirigidos y guiados por una dramaturgia general concebida por Julito Lot, contaron con el apoyo de un grupo de autores-realizadores centrados por el guión de Luis Gibert.

El mundo de los niños se forjó como un álbum que se abría a un pensamiento martiano en cada edición. En este programa, Carmen Solar, Gina Cabrera y Leonor Cabal se lucían como grandes actrices, que cantaban, recitaban y danzaban junto a los niños y los títeres. Sus hacedores vivos lo recuerdan como *El Castillo de Ratinbum*. Sus valores en la actuación titiritera, la sincronización de la voz y la manipulación, el guión y la dramaturgia concebida en equipo, especialmente para el actor y el títere-actor, y el rigor profesional con que se hacía, propiciaban una singularidad muy especial.

En estas transmisiones diarias se jugaba con la magia de la cámara, que seguía a los actores y a los títeres registrando el interior de la casa de Doña Carmen Solar, anfitriona que todos venían a visitar de lunes a viernes. Cada día un equipo tenía a su cargo una sección que iba a su encuentro: *Sombras chinescas*, de Nancy Delbert; *Pelusín del Monte*, escrito por Dora Alonso; *Títeres del Guiñol*, de los hermanos Camejo; *Musicales con niños y danzas*, de Irida Malberti; y otras como *Bailes competitivos con niños*, *Teatro de muñecos o dramatizados con esperpentos* y *Gina Cabrera con sus narraciones*, una especie de *A jugar* de participación.

Cada día se contaba con un espacio caracterizado diferente. El protagonista-visitante permanente era Trompoloco, quien no permitía que otros escribieran lo que debía decir su personaje, porque este era su hijo máspreciado. Solo él lo conocía desde su psicología peculiar y los valores imprescindibles que se pueden vislumbrar a través de un payaso-máscara.

Con este programa se revalida la necesidad de caracterizar con lo habitual las secciones o programas tipos, y la variedad infantil con el juego, la danza, la música y la fusión entre títeres, niños y actores, recursos expresivos de impacto que resultan muy precisos para captar la atención en la teleaudiencia infantil.

Por su aceptación, el gran *Pelusín del Monte* se independiza de *El mundo de los niños* y pasa a transmitirse los sábados. Otro programa que se menciona de manera independiente es *Sombras chinescas*, donde actúa Magali Alou, como la niña, y Aleida Aragón, como el niño. Para este último género de animación que mencionamos, eran adaptados cuentos de hadas tradicionales de origen folclórico y universal, así como aventuras juveniles, cuya escritura estaba a cargo de Nancy Delbert y Luis Gibert.

Con la fundación del ICRT en 1962 se habla de la apertura y continuidad de una etapa de auge y gloria para los títeres en la televisión, de un período prolífero que aprovecha el talento y la saga de los programas anteriores. Se crea un taller de atrezzo especializado y se trabaja en la consolidación de una programación estable, heredera de sus antecesoras, la cual abarca la segunda mitad de la década del sesenta y los años setenta.

Amaury Pérez García, director de programación de la Televisión Cubana (TVC), junto a Mirta Muñiz, orienta la creación escalonada de programas infantiles y juveniles con un diseño coherente, que tiene como objetivo lograr la caracterización de la semana con espacios que se transmitan periódicamente de cinco de la tarde a ocho de la noche.

A pesar de las pérdidas desafortunadas ocurridas durante la etapa de la parametración, y la subestimación con que siempre contó este género, la idea se acogió con entusiasmo por un equipo que también realizaba las emisiones dirigidas a los adultos. Estos creadores se dieron a la tarea de asumir el reto con el mismo rigor profesional, a pesar de ser el trabajo menos remunerado del medio televisivo, algo que habla muy bien de la ética, del amor y del respeto al público infantil, quizás el más indefenso desde el punto de vista estético por encontrarse en fase de formación.

Es entonces que se encomiendan, de lunes a viernes y en dos espacios, aventuras de época, de capa y espada y de actualidad. Aún nuestros entrevistados recuerdan con mucho agrado los valores dramáticos de las grandes series que se elaboraban sin los recursos materiales y la técnica que hoy se posee. *Guillermo Tell*, *Enrique de Lagardere*, *Sandokan*, *El Corsario Negro*, *Tierra o sangre*, *Los comandos del silencio*, *Los mambises*, *El Capitán Tormenta*, *Robin Hood*, entre muchas otras, lograron gran empatía con el espectador infantil y el juvenil.

Poco a poco *El mundo de los niños* fue dando paso a una nueva programación que de él se derivó. Por la importancia concedida a la caracterización en las transmisiones, la misma garantizó la identificación con un hecho artístico habitual que tuvo distinción. El registro de programas monotemáticos caracterizados da fe de ello:

Lunes: *Carita*

Martes: *Amigo y sus amiguitos*

Miércoles: *Varietades infantiles*

Jueves: *Tía Tata cuenta cuentos*

Viernes: *A jugar* (Programa competitivo y de participación con niños que se centraba en la eficiencia física)

Sábados y domingos: *Juguete, Retablo* (programa con títeres de guante), y *Escenario escolar* (alterna después con *Que siempre brille el sol*)

En los setenta no podemos obviar la falta de titiriteros con capacidad y entrenamiento para el género en la televisión. Por este motivo se incrementa la grabación de voces en la práctica. Este hecho afectó la interpretación, porque las voces las grababa una persona y el muñeco lo manipulaba otra. Salvo casos excepcionales y por el empeño del equipo creador, el empaste se conseguía, pero muchas veces el resultado se lastró.

Por la importancia que le concedo a estos programas, me detendré en algunos, para resaltar en ellos ciertos datos que aportaron las entrevistas y que, en mi opinión, amplifican valores en los resultados determinantes de la historia de la televisión cubana.

Carita

Primer encuentro infantil de la semana con una muñeca-duende que interpretaba la bailarina Cristy Domínguez y después la actriz Maribel Rodríguez. Se centraba en las edades más pequeñas, dando especial apertura a la imaginación. Utilizó el muñeco, principal compañero de juegos de los niños, con todas sus variantes titiriteras posibles, además de la música infantil, la pantomima y una sección de dibujo.

Amigo y sus amiguitos

Surgió de una idea de Celia Torriente para escolares de escuelas primarias. Participaron como directores Loli Buján, Germán Navarro y Julio García Espinosa, entre otros. Este programa lo condujo un títere de guante (*Amigo*) y Estrellita, que lo acompañaba, era una educadora

de profesión interpretada por Hortensia Soto. En la representación espectacular se mostraba un cuento con esperpentos, marionetas y actores. El leit motiv del programa se resume en la frase «un hombre sin amigos pasa por la vida como un fantasma».

Amigo fue diseñado y esculpido por Pepe Camejo. Se fabricó en *papier maché* y tela, y su interpretación vocal fue realizada por Consuelo Vidal, acompañada por René Coscuyuela y Ulises García en la animación. Aquí nacieron las canciones *Barquito de papel*, *Juan me tiene sin cuidado*, *Son de los niños*, *Cangrejito enamorado* y *El lucerito jumento*, inolvidables temas infantiles de Celia Torriente y Enriqueta Almanza. Es esencial estimar la intervención de Martínez Casado, Antonio Palacios, Miriam Ramos y Aurora Basnuevo.

Varietades infantiles

Programa variado con guión de Luis Gibert. La participación de payasos, mimos, niños, narradores y la guía del ventrílocuo Francisco Andrés Centurión, establecía un interesante juego pantomímico. Centurión, con Francisquito, su popular títere parlante que seguía la línea de diseño de la época, trataba de salvaguardar la fuerte huella marcada por la tradición popular y universal del circo del camino. Otros personajes, como el duende Chano y la máscara Imaginación, animada por la actriz y cantante Martha de Santelices, se unían al juego múltiple, y ofrecían su homenaje a la programación precedente.

Tía Tata cuenta cuentos

Idea de Celia Torriente, se apoyó en la dirección musical de Enriqueta Almanza, los diseños de Gastón Joya y un grupo de directores como Antonio Vázquez Gallo y Julio Cordero.

Este también fue un programa variado, pero, a diferencia de los otros, los protagonistas eran los títeres. En pantalla solo se observaban las piernas de una mujer, y se escuchaba la voz de la actriz Carmen Pujol.

Tía Tata... tenía secciones fijas musicales y dramáticas. La música estaba a cargo del Combo Los Yoyo, títeres plasmados con la técnica de marioneta o títeres de hilos



Julio Cordero en proceso de trabajo

para los músicos, y técnica de guante para los solistas. Después se agregó la técnica de varilla. La música la ejecutaba la Orquesta ICRT bajo la dirección de Adolfo Guzmán y estaban presentes reconocidos músicos como el Guajiro Mirabal y Filiberto Sánchez, del Buena Vista Social Club.

Ofrecieron sus voces Ana Nora Calaza, Mario Martínez Casado, Marta Falcón, Magali Alou, Ricardo Dantes, José Antonio Coro, Carmen Solar, Amelia Montiel, Ana Jiménez, Martha de Santelices, René Coscuayuela, Cristina Palomino, Omara Portuondo, Lourdes Torres, Frank González, Alden Knight, Marianita Morejón, Rosita Fornés, etc., y se grabaron discos para la EGREM que fueron comercializados.

La sección dramática fija mostraba cuentos y series con muñecos, que en su inmensa mayoría provenían de la literatura folclórica europea. Por ejemplo: *Peter Pan*, *Nada Sabe y sus amigos*, *Aventuras de Gu*, *Aventuras del viejo Djinn Jotavich*, entre otros. Los temas más socorridos eran el amor a la familia, a la patria, y el no descuidar la importancia de la apreciación musical en la educación estética. Dato curioso es la inclusión de *slogans* en la historia, tales como «Azúcar para crecer» o «Es mucho para un cartucho», frases que quedaron en el argot popular cubano.

La preponderancia titiritera fue igualmente defendida en el programa *Retablo*, de una hora de duración, donde se llevaron clásicos como Gulliver, del que se recuerda la escena antológica de un actor vivo manipulado por títeres sobre troncos.

Los ochenta y los noventa, ¿pasos interrumpidos?

Se dice que con el paso del tiempo se comenzó a abrigar una especie de deterioro en la diversidad y la riqueza de la programación infantil o para niños de la televisión. Se determinó reorientar otra vez. Reordenar y transformar. Teóricamente parecían estar claros los objetivos y el contenido que se debía priorizar. Se continuó fortaleciendo la diversidad temática y la caracterización, se tuvieron en cuen-

ta los niveles psicológicos y los grupos etarios de los receptores, la participación activa del público, así como lo ético y lo estético, ideas que centraban los debates de los especialistas desde los años setenta.

Está claro que el desarrollo de los medios exigía más del diseño y otra composición plástica de las imágenes. Se debía superponer el lenguaje poético, la actuación y su riqueza de matices en la interpretación. Promover mucho más el desarrollo de la imaginación y la fantasía como forma primaria de la relación entre la puesta televisiva y el público infantil.

Pero el problema radicó en la ejecución práctica de las ideas que se debatían, en la forma de transmitir esos valores artísticos que se pretendían y que no siempre sabían corresponderse con la realidad material y financiera, así como con las necesidades y requerimientos de ese público que demandaba se le condujera idóneamente su gusto estético en los llamados horarios estelares.

Se determinó sustituir la programación anterior, pero el cambio o tránsito fue demasiado radical y, de hecho, se perdió lo habitual.

A inicios de los ochenta, Ana María Salas, actriz titiritera y directora artística radicada en Ecuador, formada en el Guinól y en el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, crea la serie *Toqui* para la Televisión Cubana.

El nombre Toqui es el de Quito a la inversa, y en lengua quechua significa Gran Guerrero (To) y Lanza Obsidiana (Qui).

Toqui había nacido con éxito fuera de Cuba en 1971, motivado por las vivencias de Ana María cuando fue esposa de un médico y artesana popular de gran valía. Ella no solo creó una técnica de animación basada en la fusión de otras técnicas empleadas en el Teatro Negro que nos llega de Europa, en especial de Italia, sino que dejó una fuerte influencia en Cuba con su modo de hacer.

Su técnica se conoce como de pistola trasera y pinzas. Pistola de dos gatillos que mueve ojos y boca, guantes de cirujano en extremidades inferiores, pinzas cirujanas forradas y varillas en negro para facilitar el movimiento gestual.



En Cuba, el personaje fue animado por Gladis Gil y Nancy Reyes. El resto de la tropa títeril fue operado fundamentalmente por Ana Nora Calaza y Ulises García, quienes utilizaron otras técnicas como guante, marotes, papirolas, etc.

El certero guión trataba complejas temáticas, al parecer muy difíciles para un niño pequeño, hechos históricos, grandes proezas de la humanidad e hitos que cambiaron el curso de la historia universal.

Sin embargo, los chicos se conectaban de inmediato con los cuentos antiguos y con la actualidad contemporánea, hacia donde, de forma fantástica, se trasladaba el niño ingenuo, dulce y preguntón que era Toqui. Nada de ñoñerías ni sobreprotección para hablar de cómo cifrar la esperanza en el futuro humano.

Recuerdos gratos de esos años constituyen, en 1981 y 1985 respectivamente, *El mago del cachumbambé* y *Arcoiris musical*, donde se aprecian, desde el punto de vista visual y conceptual, fuertes influencias de la serie *Toqui*.

El mago... presentó veintidós capítulos dirigidos por Julio Cordero, con música de Edesio Alejandro y *play back* de Oscar Luis López.

Arcoiris... resultó ser un musical infantil animado por títeres. Se afirma que empezó en el verano de 1985, a partir de la idea y diseño de quien fuera el guionista y uno de sus directores, Jesús Caldas, a petición de la Unión de Pioneros José Martí. En la escenografía trabajó Alfonso Fombellida, y en la asesoría Ileana Vázquez. El equipo realizador, de alto nivel en la manipulación y en la animación, bien conectado con las voces y la música, hizo posible que, según los estudios de público, fuera uno de los programas de mayor reconocimiento popular, merecedor de la estimación de la crítica especializada. Los actores Gladis Gil, Ángel Kike Díaz, Luisa Roque y Ana Nora Calaza, bajo la guía musical de Kiki Corona como logro sustancial, aportaron otro momento de esplendor, aunque corto, en la televisión para niños.

Debemos recordar que este programa transitó por varias técnicas para apoyar los recursos expresivos en la imagen. Primero se utilizaron guantes y después la técnica de *Toqui* que hemos citado. En la dramaturgia del acontecer, los títeres Alegrina y Tristolino eran animadores-conductores, símbolos de la comedia y la tragedia que se movían por el mundo como *Toqui*, su innegable antecesor.

Se interpretaron clásicos de la literatura y del teatro, así como la vida de personajes célebres en múltiples zonas geográficas. Siempre mediante el juego del teatro dentro del teatro, con la presencia de los propios protagonistas y títeres manipulando títeres.

En 1990, a pesar de los sucesos mundiales acaecidos en el campo socialista y el recrudecimiento del llamado período especial, se resintió la logística o base material de

la programación artística televisiva. Sin embargo, la redacción infantil insistía en sostener la calidad, aunque decreciera la cantidad de programas. Se pidió mantener una estética visual y se realizaron serios esfuerzos para realizar un diseño competente de programación.

En las décadas que siguieron se pudo constatar cómo continuó ampliándose la presencia de técnicas en retablos fragmentarios, portátiles, transformables y móviles. Pero faltaba ganar en la perfección del diseño que se prefería. Ya no se contaba con un taller de atrezzo, ni con especialistas que pudieran responder a la demanda de cantidad y calidad. Por otra parte, no se logra la fusión artística espontánea en la combinación de los efectos visuales con la técnica títeril tradicional. Se alerta sobre la posibilidad de aprovechar la savia que, en este sentido, nos deja *La sombrilla amarilla*. A medida que se perfeccione la tecnología, el nivel actoral y la técnica títeril, se consolidará la interpretación a que se aspira.

Lamentablemente hemos observado en los últimos tiempos cómo se pierde la caracterización y el sentido de lo habitual. A lo largo de la historia, programas de factura dramática desaparecen o se sustituyen, sin tener una continuidad coherente con sus predecesores.

En los últimos años, se ha experimentado en el primer mundo un período de extraordinario crecimiento y avance tecnológico. En Cuba, pareció existir cierto despeje gracias al impresionante trabajo de atrezzo en miniaturas y maquetas, accesorios, peluquería especializada, empleo de títeres de mecanismos, pirotecnia, recortador, pero resultó muy costoso y se tuvo que volver a lo eminentemente tradicional y artesanal.

Todavía existe en los sets la limitación de no estar diseñados con fosos para la presencia del manipulador, o de que estos no resulten funcionales. La referencia que ofrece el monitor —que no es el público vivo—, es inversa, y hay que dominar este límite junto al problema de encontrarse muchas veces con un muñeco mal confeccionado. Durante mucho tiempo los manipuladores no se han considerado actores o intérpretes, y no han sido remunerados como los actores que trabajan para adultos.

Entonces me pregunto, ¿cómo es posible enfrenar al imperio globalizador sin mirar la historia, y salvaguardar lo que esperan nuestros niños como un preciado tesoro al llegar a casa? Hoy muchos niños prefieren los video-juegos antes de percibir el reciclaje constante de aventuras y desventuras foráneas que, en mi opinión, son el referente idóneo.

Es cierto que no puedo aventurarme en conclusiones. Este es un primer acercamiento al fenómeno y lo creo aún bastante incompleto. No son todos los que están, ni están todos los que son. Tampoco tengo toda la información que se requiere para un análisis más profundo.



Norge Espinosa Mendoza

Poesía que nace de la duda

Entrevista a **Fabrizio Montecchi** y **Nicoletta Garioni**

FOTOS: JUAN JOSÉ PALMA

EN LA TERRAZA DE LA GALERÍA EL RETABLO se produjo este diálogo con Fabrizio Montecchi, director de la Compañía Gioco Vitta, y su diseñadora Nicoletta Garioni, responsables del taller «Buscadores de sombras». Tratándose de una figura tan importante, líder de una agrupación que se ha distinguido universalmente por su calidad en el trabajo con la singular técnica del teatro de sombras con una voluntad de inolvidable poesía, no quisimos dejar de abordarlo por unos instantes, robándole un tiempo que para ambos es precioso.

Fabrizio, la historia de Gioco Vitta comienza en los años setenta del pasado siglo. Numerosos espectáculos han ido incrementando tu repertorio, y el grupo sigue en plena salud. ¿En qué radica la gran diferencia que podríamos establecer entre el Gioco Vitta de aquel momento inicial y el que ahora sigue bajo tu dirección tras estas décadas?

La diferencia más grande es que cuando comenzamos, usábamos una técnica. Luego, lentamente, esta técnica se convirtió en un lenguaje, y luego, en una poética. Hoy somos mucho más maduros. Esa técnica, al desarrollarse como lenguaje, se ha convertido en nuestro modo particular de expresarnos.

Me pregunto si el teatro de sombras es hoy una presencia numerosa en el mundo de las figuras animadas.

No son tantos los grupos. Muchos nacen, pero muchos mueren. Es muy difícil trabajar la técnica de sombras, que requiere de perseverancia. Algunos empiezan pero luego cambian hacia otras técnicas. No hay un gran movimiento de este tipo de teatro. Yo digo siempre que el arte se basa en el hecho de copiar, y si nos fatiga copiar, entonces nos será más molesto seguir adelante. Este trabajo que hacemos en el taller es para difundir más a fondo todo lo relacionado con el teatro de sombras. En Italia no había tradición de esta técnica, empezamos a hacerlo por pura casualidad. Nuestro punto de referencia al inicio de todo era el teatro de sombras francés. La gran pregunta es por qué hemos seguido haciéndolo durante más de treinta años. Al principio teníamos una idea, pero no una razón. Para continuar, tuvimos que encontrar esa razón.

Nicoletta, como diseñadora eres una artista que no solo se ha especializado en el trabajo con sombras, sino que, además, no te limitas a reproducir literalmente el mundo real en tus bocetos, pues lo reinterpretas en un nuevo lenguaje. ¿Cómo has conseguido algo tan difícil?

Me inicié en este trabajo por pura casualidad, después de haber estado en un taller con Fabrizio. Durante ese taller nació mi fascinación por esta materia indefinida. Diseñar figuras para la sombra significa dejar a un lado el objeto y pensar en una cosa impalpable que tiene mucha relación con el espacio y la luz. Fabrizio me da una idea inicial y a partir de ahí comienzo a construirme un mundo imaginario. Trabajo sobre toda la información posible, tengo siempre presente el espacio que concibe Fabrizio, y así acumulo muchas sugerencias. Trato de llevarlas al papel para encontrar un mundo gráfico que sea lo más correspondiente posible a su idea.

Fabrizio, tus espectáculos no refieren solamente el mundo del teatro. Has tomado como punto de partida piezas operísticas, cuentos clásicos, mitos populares, literatura para niños. ¿De dónde proviene ese deseo de reinventar tus fuentes en los espectáculos que produces, adaptándolas a un concepto tan singular como el de tu compañía, desde una perspectiva abierta?

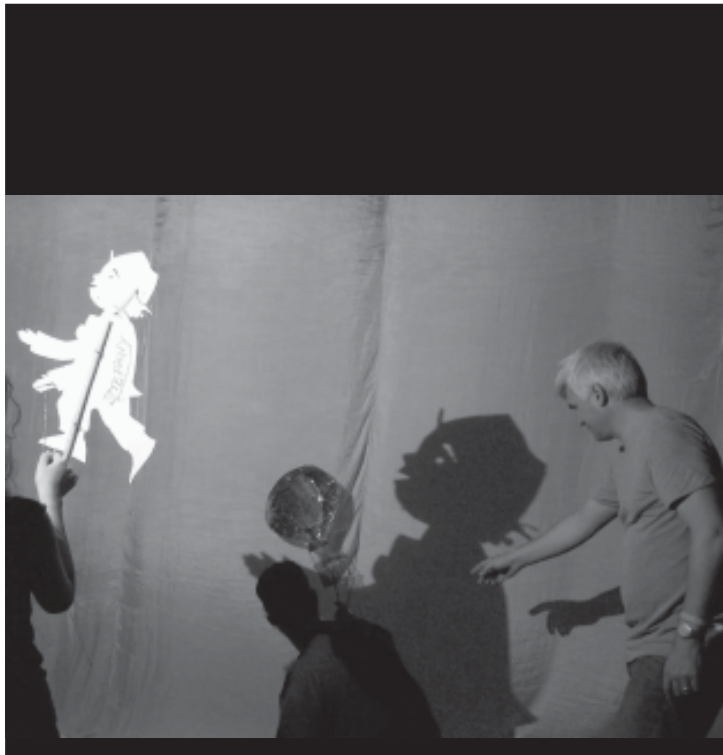
El cambio constante proviene de una carencia dramaturgica. A diferencia de lo que ocurre en el Oriente, no hay textos concebidos para el teatro de sombras en Occidente. Ahora, ¿qué podemos contar con esta técnica? Para respondernos hemos explorado todas las posibilidades. Comenzamos, por ejemplo, a trabajar sobre la tragedia griega, y nos interesa saber hasta dónde podemos llegar en esta línea, porque lo que quisiera demostrar es que el teatro de sombras no es solo una técnica, sino un lenguaje y un arte escénico completo que puede ser usado para contar cualquier historia. Así que nos dirigimos, incluso, a esos sitios en los que no estamos tan seguros, para ver si verdaderamente hay allí algo efectivo para nuestras motivaciones. Lo que deseamos es siempre contar y representar otro mundo, que no es la realidad, sino nuestro modo de mostrar la realidad.

En tus espectáculos he podido percibir esa extraña presencia de lo que puede ser la poesía en escena, no definida por lo verbal, sino por el manejo tan creativo de la sombra y la atmósfera, hasta alcanzar una calidad eminentemente poética. ¿Te consideras un poeta de la sombra?

Es extraño, porque, más que poeta, me considero un narrador. Yo no leo poesía, narrativa sí. Me siento más un narrador. Yo elijo una historia, y tal vez a través de mi modo de contarla, esa trama se vuelve poesía, pero depende de cómo utilizemos la materia prima de nuestros espectáculos.

Me pregunto si Nicoletta cree lo mismo, siendo tu mejor cómplice. ¿Es así, Nicoletta?

No creo que esa impresión tenga que ver con la técnica, que es solo un instrumento, sino con los conceptos. Trabajando sobre esa materia de sombras, la cargamos de conceptos que son ancestrales y profundos, y eso puede darle un sentido mayor a todo, que incluye a la poesía.



Fabrizio, el final de este evento incluye una muestra de lo que han hecho con los alumnos del taller que han conducido. ¿Qué han dado a los participantes de este taller como claves para el trabajo con el teatro de sombras?

Nosotros decimos siempre que preferimos dejar la duda y no la certeza. Si dejamos solamente la certeza aquí, nadie irá adelante. Con la duda, la gente se mueve. Lo más importante es dejar un deseo de sombras, un deseo de trabajar en esta técnica, y no tenemos secretos para nadie. No ocultamos ninguna técnica. De nuestro trabajo lo revelamos, porque sabemos que el secreto del arte no radica en la técnica, sino, justamente, en lo que todavía no sabemos. Es por eso que si algo queremos dejar vivo aquí es este deseo.

Títeres cuadro a cuadro o la desconocida historia del *stop motion*

Yudd Favier

RECUERDO QUE HACE ALGUNOS AÑOS, EN plena Bial de La Habana, nos reunimos algunos amigos a ver unas instalaciones y llegamos a la conclusión de que todos los que estábamos admirando tales obras lo hacíamos tal cual los súbditos del rey del traje invisible, y que nadie decía la verdad por no quedar como tonto. Nuestra reacción respondía a aquella máxima que dice que cuando en público presumimos del valor de nuestro conocimiento, en secreto sufrimos la dimensión de nuestra ignorancia. Los estudiantes que éramos entonces nos negábamos a aceptar desconocimiento o insensibilidad ante el hecho artístico y preferíamos juzgar a los que sí lo entendían o lo intuían.

Y esta interminable introducción la comparto con ustedes, benévolos lectores, porque en la última edición del Taller de Títeres de Matanzas, Roberto Figueredo (Kiko), conocido director, dramaturgo y titiritero, presentó un ciclo de cine de stop motion. El término me resultó desconocido, y al ver de qué se trataba me pareció, más allá de su propia semiótica, que era un tema muy interesante y del que conocíamos muy poco. Luego creí propicio compartir su relatoría en las afueras del Taller.

Si te pidiera que me hicieras una definición del stop motion como hispanohablante y titiritero que eres, ¿qué concepto me darías?

El stop motion no es más que una de las técnicas de animación, convencional, tradicional que se utiliza para crear la ilusión de movimiento al tomar una foto detrás de otra y asignar una cantidad de cuadros a ese desplazamiento del objeto que tenemos, a su crecimiento o su reducción, a esa contradicción del material. Eso define bastante bien al *stop motion*: el hecho de que es un movimiento que se está creando o se está sugiriendo, se está falseando, al utilizar la técnica de cuadro a cuadro o fotograma por fotograma. Y digo que es convencional porque existen muchas otras técnicas de animación que, si bien no la han desplazado, se han sumado a la cantidad inmensa de posibilidades de animar.

Existen distintas formas de hacer el *stop motion*: está el *stop motion* de arcilla, el llamado *clay animation*, que también se conoce como de plastilina, aunque no necesariamente el muñeco tiene que estar forrado con este material. Esta técnica se refiere a todo lo que utiliza elementos maleables o dúctiles, como el alambre, que puede estar revestido de plastilina, de látex o de tela o, simplemente, estar solo el esqueleto.

Tenemos el *cut out animation*, que es la animación de recorte. Se utilizan figuras planas y se va construyendo el

movimiento sobre una mesa de animación con láminas de cristales, con el objetivo de producir un efecto de tridimensionalidad, y así poder hacer que un objeto atravesase otro. Se utiliza para lograr mezcla y dar la sensación de profundidad.

También existe la *pixilation*, que es el trabajo con actores, a los que se les anima creando una sensación de movimiento recortado, de cuadro a cuadro. No es que se filme en tiempo real —aunque también puede hacerse y luego se le restan cuadros a la animación—, sino que normalmente se le sigue haciendo foto a foto a esa persona en su desplazamiento y, por supuesto, no se va a obtener un movimiento fluido porque van a faltar secuencias reales y esto produce un efecto gracioso. El pionero en esta técnica fue Norman McLaren.

La muestra que presentaste en el Taller venía con el título: Títeres en la pantalla. ¿Piensas que el stop motion está más relacionado con el títere que con el dibujo animado o el 3D?

Sí, lo creo. En mi opinión, están más relacionados, porque en ambos casos tienes que crear de una forma más física, más plástica... y esto es imprescindible para lograr la articulación del muñeco, para crear los mecanismos de movimiento y la construcción de maquetas. En el dibujo animado no hace falta nada de esto, estás rompiendo la gravedad, estás jugando en un papel, puedes poner a volar al personaje sin tener que inventar ningún trucaje; el personaje puede sumergirse en agua o arrastrarse y lo logras sólo dibujando. No es así en un set de animación. A mi entender, se parece más el títere al *stop motion* en el sentido de la inventiva de sus creadores, por el empeño que hay que poner en lograr un efecto que visualmente funciona, pero que se realice de forma real, material.

stop

stop motion

¿Dónde y cuándo comienza la historia del stop motion? ¿En qué momento se utiliza esta técnica en nuestro país?

El surgimiento del *stop motion* se remonta a los inicios del cinematógrafo. Hay trabajos muy antiguos con la técnica de fotografiar cuadro a cuadro y un ejemplo de ello es *La venganza del camarógrafo*, del año 1905, dirigido por Ladislav Starewicz. Fue una filmación en la que los actores eran insectos reales, escarabajos. En 1908 podemos citar *El hotel eléctrico*, de Segundo de Chomón. Son experiencias que hoy parecen muy primarias, pero que, definitivamente, marcan los inicios de la técnica. También son importantes en esta época los trabajos de pioneros de la animación como Willis O'Brien, Jiri Trinka y Ray Harryhausen, entre los más representativos.

Con Norman McLaren inicia una etapa importante para la historia de la animación porque, si bien no fue el primer animador que utilizó esta técnica, sí es la primera persona que no sólo dedica toda su vida al *stop motion*, sino que crea una terminología técnica específica, investiga y es el primero también en obtener un Oscar con el corto *Neighbors* (Vecinos), de 1952. Este hecho marca una pauta importante en la historia y desarrollo posterior del *stop motion*, porque a partir de entonces se deja de ver la animación como un recurso para experimentar con el movimiento y todos comienzan a disfrutarla y a aceptarla como un producto de ficción y entretenimiento. Contemporáneo suyo, trabaja también el checo Jan Svankmajer, llamado el maestro del surrealismo, que antes de dedicarse al *stop motion* fue titiritero, como algunos de los más importantes animadores rusos.

En Cuba esta técnica se empieza a utilizar en los años sesenta, y entre los trabajos más notorios que aún existen de esa época están *Los zapaticos de rosa*, *La calabaza*, *Mariño quiero ser*, *El abuelo de la Sierra*, *Papobo* y *Llegó el circo*.

Hubo un grupo de personas que trabajó con tal pasión en el *stop motion* que, incluso, se separó del departamento de dibujos animados del ICRT porque sus integrantes

querían experimentar con esta técnica exclusivamente, y llegaron a tener una gran reputación a nivel internacional. Algunos animadores rusos y checos de vanguardia en ese momento quedaban impresionados con los trabajos de los realizadores de *stop motion* en Cuba.

De esa época son Reinaldo Alfonso, que dirigió *El abuelo de la Sierra*, y Hugo Alea, director de *Papobo*, quien obtuvo un premio Coral en el año 1987. Fueron los trabajos de mayor duración y complejidad que se hicieron en ese momento.

Ante las ventajas de precisión y celeridad en los procesos que ofrece la computación, podría estar amenazado el trabajo lento, artesanal y minucioso que implica el stop motion. ¿Puede el 3D sustituirlo?

Pienso que van a convivir siempre porque son medios que uno puede explotar de forma independiente. La computación se utiliza en el *stop motion*, es una vía más rápida para programar movimientos de cámara, de iluminación y, sobre todo, para la post producción. El teatro sobrevive aun después de existir el cine, y te lo digo como analogía. El 3D no tiene por qué sustituir, ni mucho menos eliminar al *stop motion*, y las calidades dependen de los productos de ambas técnicas de animación. Hay buenos y malos trabajos tanto en 3D como en *stop motion*, y las ventajas o desventajas que ofrecen cada uno dependen de una simple preferencia de sus creadores y de sus receptores. El *stop motion* es más artesanal, depende más de la maqueta, de una construcción plástica y como arte es también subjetivo.

¿Cuál es el panorama actual de esta técnica en el mundo y en Cuba?

Existen actualmente festivales donde se hacen trabajos muy buenos de *stop motion*. El ANNECY en Francia; el de Stuttgart en Alemania, el Espino en Portugal, el Festival Internacional de Animación de Ottawa, en Canadá, y muchos más. El *stop motion* es un arte muy vital y contemporáneo, es un campo abierto tanto a la experimentación como a lo comercial.

Recientemente, en Cuba se han visto trabajos de caracteres educativos que retomaron la animación con plastilina tales como *Piofilo y Cascarón* y *El profesor*, pero también hay personas que se están dedicando a experimentar, como el matancero Bárbaro Joel, que aunque está en una fase primigenia, realiza trabajos muy interesantes. Hay personas en el ICRT, de la generación dorada del *stop motion* en Cuba, que siguen trabajando. Imparten talleres para los interesados y tienen aspiraciones más experimentales y artísticas, pero para obtener grandes resultados falta un tiempo, lo bueno es que hay un interés renovado y personas trabajando en ello.



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

tablas



Romelio y Juliana

Blanca Felipe Rivero

Libreto 81



Blanca Felipe Rivero (La Habana, 1963)

Licenciada en Teatrología por el Instituto Superior de Arte de La Habana. Investigadora, profesora y dramaturga, labora como asesora del grupo Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños. Textos teóricos de su autoría se han publicado en las revistas especializadas del país.

Un amor de retablo

Rubén Darío Salazar

Señores, soy el poeta
que les presento enseguida
una obra muy parecida
a la de Romeo y Julieta...

Así comienza *Romelio y Juliana*, la primera pieza teatral para títeres de la teatróloga Blanca Felipe Rivero, escrita especialmente para Los Cuenteros, grupo guiñol de San Antonio de Los Baños, donde trabaja como asesora dramática tras graduarse en 1985 del Instituto Superior de Arte de La Habana. Si en el comienzo de su vida profesional la autora hubiera ido a trabajar con otro colectivo escénico, muy diferente sería el texto que presentamos; sin las características de la tradición popular y artesanal con la que el maestro Félix Dardo –director general y artístico de Los Cuenteros– enfrenta su creación teatral, apegada casi siempre a la imaginación guajira. Quiso la suerte que en

todos estos años Blanca Felipe lograra una armonía perfecta con el quehacer de estos titiriteros, plenos siempre de gracia, cubanía y un particular estilo de representación. Tras exitosos títulos en el repertorio del colectivo habanero como *La guarandinga de Arroyo Blanco*, del camagüeyano Rómulo Loredo, o *El extraño caso de la zorra gallina*, del santiaguero Dargel Marrero, ambos pertenecientes a décadas anteriores, es *Romelio y Juliana*, de Felipe, quien devuelve a Los Cuenteros a los primeros planos de la creación para niños y jóvenes en la Isla.

La dramaturga se inspiró en la archiconocida tragedia que William Shakespeare escribió a los veintiocho años y la trasladó al retablo de títeres. Revisita el tema del amor imposible, preso de incomprendiones, e insiste en los antagonismos familiares absurdos –temas que no son exclusivos del genial inglés– para hacerlos vivir en dos casas del campo cubano con una mata de mamey como centro del conflicto. Los más de veinte personajes de *Romeo y Julieta* se transforman en *Romelio y Juliana* en nueve, pertenecientes a las familias Gutiérrez y Miranda, que incluyen hasta las mascotas de los jóvenes protagonistas. Los dos mininos, nombrados Girasol y Medio Pelo, aportan hilarantes situaciones al desarrollo de los sucesos dramáticos. La utilización de adivinanzas, refranes y décimas criollas enriquecen esta historia campesina escrita en clave de farsa titiritera, con humor ingenuo, encanto y simpatía. Las escenas son concebidas con el ritmo que precisan las figuras de tela y cartón, a través de diálogos sintéticos y claros. Un ejemplo es el encuentro de los enamorados, solucionado con una sugerencia coreográfica de miradas y gestos, que eliminan las palabras sin restarle importancia a la fuerza del

sentimiento supremo. Los elementos titiriteros presentes en las acotaciones, más todos los valores anteriores, justifican la elección para el mundo de los retablos de un drama casi siempre representado en el teatro por actores.

Escrito desde la perspectiva de la familia, el texto, que no es en específico para niños, ni para adultos, plantea satíricamente las difíciles relaciones intergeneracionales. El final, tras un juego de equívocos, es el triunfo de una inmensa pasión, con sus toques de sufrimiento y alegría, más todos los ingredientes de una historia romántica donde el amor verdadero siempre alcanza su realización.

Romelio y Juliana, como toda obra de iniciación, es una pieza susceptible de cambios y modificaciones que la harán engrandecerse en el contacto directo con el equipo creador de la puesta en escena. Atención con el uso del arsenal titiritero que la obra propone. Démosle con futuros montajes la bienvenida a la dramaturga Blanca Felipe. Ya Los Cuenteros ha dado el primer paso. Es una fiesta tener a una nueva autora en el camino abonado con la sabia pionera de Dora Alonso, Carucha Camejo o Renée Potts. Desde ya estamos esperando su próxima creación, «en la fiesta campesina, donde una historia termina comienza una historia nueva».

Romelio y Juliana

Texto original para títeres inspirado en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, por Blanca Felipe Rivero. Escrita en el año 2002.

Personajes

JULIANA. Adolescente (títere de guante)
ROMELIO. Adolescente (títere de guante)
SALUSTIANO. Padre de Juliana (títere de guante)
AZUCENA. Madre de Juliana (títere de guante)
AMADOR. Padre de Romelio (títere de guante)
TOMASA. Madre de Romelio (títere de guante)
MEDIO PELO. Gato, mascota de Juliana (títere parlante)
GIRASOL. Gata, mascota de Romelio (títere parlante)
MATA DE MAMEY. Voz del poeta (títere de varilla)

Las décimas que se incluyen en la obra son de la autoría de Alberto Rojas y Félix Dardo. Este texto nace de las experiencias de mi infancia en la finca de mi familia guajira, y de lo que sembró en mí Los Cuenteros y Félix Dardo. Gracias.

Escenografía

Casas campesinas de guano a ambos lados y en el fondo centro una mata de mamey. Desde ella hacia el borde del retablo hay una cerca divisoria. Paralelo al retablo al terminar la cerca hay dos talanqueras. En la casa de la izquierda vive la familia Gutiérrez, y a la derecha los Miranda. El borde del retablo es el camino real.

CUADRO I

Amanece. Se abren las ventanas de las casas de los personajes y se saludan. Décima de apertura cantada por la mata de mamey como poeta narrador.

MATA DE MAMEY. Señores, soy el poeta
que les presento enseguida
una obra muy parecida
a la de Romeo y Julieta.
Y usted desde su luneta
que ve la presentación
saque bien su conclusión
y si el tiempo le sobra
diga el tema de la obra:
el amor o la ambición.

Casa de los Gutiérrez. Sale Salustiano y detrás Azucena que barre sin hacerle caso.

SALUSTIANO. Con medias pero sin pies,
con cuartos pero sin casa.
Adivínalo, Azucena.
¿Qué cosa es?

AZUCENA. El reloj, Salustiano.
SALUSTIANO. Mira esta otra. *(Va hacia ella y la hace atender.)*
¿Qué es lo que cae y no se rompe, y se rompe sin caer?
¿Dime? *(Altanero camina. Azucena sigue barriendo.)* Ah ¿no lo sabes? No te la sabes.

AZUCENA. *(Se detiene. Con gusto contesta.)* La noche.
SALUSTIANO. Ah, no. *(Lleva a Azucena al centro, la acecha dándole vueltas.)* ¿Qué se siente, no se ve y no se puede tocar?
AZUCENA. *(Se hace la que no sabe. Piensa. Salustiano está muy atento.)* El aire.



SALUSTIANO. (*Molesto.*) Mujer, así no se puede comenzar el día, no hay una dichosa adivinanza que yo diga que no te sepas.

AZUCENA. (*Comenzando a barrer.*) Tantos años a tu lado no son por gusto. (*Salustiano se queda mirando la mata de mamey. Azucena se acerca.*) ¿Qué buscas?

SALUSTIANO. La verdad es que esa cerca está en un mal lugar, porque esa mata de mamey es mía.

AZUCENA. No lo es.

SALUSTIANO. Y los mameyes también.

AZUCENA. No lo son. (*Barre en el mismo lugar a propósito.*)

Salustiano, a ningún gato le gusta que otro lo arañe.

En off se escucha a Juliana. Medio Pelo sale corriendo formando tremendo revuelo.

JULIANA. Papá, papá. Medio Pelo me llevó el lápiz y no puedo escribir. (*Habla mientras sale.*)

SALUSTIANO. Medio Pelo, Medio Pelo. (*Amenazante.*) Ven acá porque si no...

El gato se presenta tembloroso con el lápiz en la boca. Juliana se acerca rápido y lo protege.

JULIANA. Papá, tampoco así.

SALUSTIANO. Hu.

AZUCENA. ¿No vas a desayunar?

SALUSTIANO. Si me adivinas esta.

AZUCENA. Bueno, dime.

SALUSTIANO. Grande, muy grande, mayor que la tierra, arde y no se quema, y no es candela.

Azucena se hace la que no sabe. Salustiano ríe satisfecho. Azucena va hasta la puerta.

AZUCENA. El sol.

Salustiano, indignado, se pierde dentro de la casa.

CUADRO 2

Casa de los Miranda. Sale Romelio seguido de Girasol, con guitarra en mano cantando una décima ridícula. Llega hasta el retablo, se sienta, se acuesta y se vuelve a sentar cantando.

ROMELIO. (*Canta.*) Voy hacer una cuarteta
para cantártela a ti
porque tú eres para mí
el búcaro de mi coqueta.

Sale de la casa Amador seguido de Tomasa.

AMADOR. Apenas amanece y ya está cantando, digo, si eso es cantar.

TOMASA. Deja al niño, que es un artista, Amador.

AMADOR. Lo que tiene que hacer es venir conmigo pa' el campo, que falta que hace. Pero árbol que nace torcido jamás su tronco endereza.

TOMASA. Sa, sa, sa. ¿A quién habrá salido?

AMADOR. Pero yo canto trabajando. Sí, señor.

Romelio canta entusiasmado.

TOMASA. Niño, niño, niño o o o o o.

AMADOR. No oye, está sordo.

TOMASA. Lo que pasa es que está concentrao, Amador.

Romelio sigue cantando sin advertir la conversación. Girasol suspira. Tomasa termina por dejarlo. Tomasa se queda mirando la mata de mamey.

TOMASA. Amador, ya los mameyes están en sazón. A la verdad yo no sé qué hace esta cerca aquí en el medio.

AMADOR. ¿Y quién te dijo que esa mata de mamey es tuya?

TOMASA. Es una hermosura. Cómo vamos a tomar batido. ¿Verdad, Amador?

AMADOR. Bien muy querido pronto es perdido.

TOMASA. A palabras necias, oídos sordos.

AMADOR. A otro perro con ese hueso.

TOMASA. ¿Qué tú estás diciendo, Amador? ¿Qué tú estás diciendo?

AMADOR. Pero no te pongas así, mujer.

TOMASA. Ya me puse, ya me puse.

AMADOR. (*Mirando la cerca.*) Pensando bien, lo que pasa es que esa cerca está mal plantá. Sí señor. Además, esa belleza de mata solo puede ser suya, mujer.

TOMASA. Así mismo es, mi marido (*Romelio tararea.*) Mira, el niño va a cantar.

ROMELIO. Soy el pie de tu chancleta,
soy la espina de tu rosa,
sí quiero ser otra cosa
soy flor de la calabaza
donde tú, mi mariposa
todos los días te posas.
Y si no te posas no pasa ná.
Si no te posas no pasa ná.



Romelio sale de escena cantando. Se oye estruendo de caída.

TOMASA. Ay, mi madre. Este hijo mío está en el limbo. No sé cuándo se le va quitar esa bobería.

AMADOR. Cuando se enamore, Tomasa. Cuando se enamore.

CUADRO 3

Música de cambio. Es en la tarde. Este cuadro sucede con ambas familias al unísono.

SALUSTIANO. ¡Qué calor hace esta tarde!

AZUCENA. En Cuba el sol calienta hasta que se pierde en el horizonte.

TOMASA. Hoy me he bañado tres veces. No hay quien pueda con este calor. (*Amador camina con intención de huir.*) ¿A dónde vas?

AMADOR. Iba.

TOMASA. Te dije que fueras a visitar nuestra mata de mamey. (*Con intención y alto.*) Mira que está linda.

SALUSTIANO. (*Que escucha junto a Azucena.*) ¿Oíste, mujer? Si todo el mundo sabe que esa mata de mamey es mía.

TOMASA. Hablar es más fácil que probar. Hay quien hablando calla y callando habla.

SALUSTIANO. Vas a ver. (*Se acomoda y se pone junto a la cerca como quien no es con el vecino, buscando pleito.*) En todo el bajó no hay un guajiro que se sepa las adivinanzas que me sé yo, porque vienen de allá, de las Islas Canarias, y se fundieron en esta tierra de Occidente, y ni mi mujer se sabe la respuesta. ¿Verdad, Azucena?

AZUCENA. (*Sobreactuando.*) No, no me la sé, ninguna.

SALUSTIANO. ¿Cuál es la única parte del cuerpo que uno mete en el agua y no se moja?

AZUCENA. Ah, no sé. Ni idea.

SALUSTIANO. La sombra, mujer, la sombra.

Medio Pelo y Girasol comienzan todo un romance de acercamientos y besos a través de la cerca. Tomasa se revuelve molesta.

TOMASA. Amadoooooor.

AMADOR. Sí, mi vida. ¿Tu papá no era canario? ¡El cantador más aplaudido de todo este lugar, el que más adivinanzas se sabía? Amadoooooor.

AMADOR. Ah, sí.

TOMASA. Recuerdo esta. Me sigue, me sigue y me sigue los pasos, se para y espera cuando me retraso.

AMADOR. Ya la tengo. La sombra. (*Con intención para Salustiano.*)

SALUSTIANO. (*Molesto.*) Azucena.

AZUCENA. Dime, viejo.

SALUSTIANO. ¿Qué es lo que tú tienes y los demás usan más que tú?

TOMASA. (*Apurándose.*) Amador, ¿qué es lo que se posa encima de todas las cosas?

AZUCENA Y AMADOR. (*Responden a coro.*) El nombre.

Todos se miran molestos por la coincidencia que los altera.

SALUSTIANO. Hay a quien le dan un dedo y se coge la mano.

AZUCENA. Eso es.

TOMASA. Hay quien quiere tapar el sol con un dedo.

AMADOR. Eso es.

AZUCENA. (*Con claro enfrentamiento.*) Hay quien tiene los ojos grandes y a pesar de eso no ve.

TOMASA. Y hay quien se saca un ojo por ver ciego a los demás.

SALUSTIANO. (*Retando a Amador.*) Pero hay quien tiene sombrero y no tiene cabeza.

AMADOR. Y hay quien se cae en cuatro patas y come hierba.

Los matrimonios se enfrentan cabeza con cabeza a través de la cerca. Los adolescentes se asoman a la puerta.

ROMELIO. Eh, ¿qué les pasa a ustedes?

JULIANA. Qué vergüenza. Ustedes son vecinos. ¿No les da pena?

Romelio y Juliana buscan a sus mascotas, intentan recogerlas pero no se dejan. Los matrimonios se separan despacio y rodean a los jóvenes, disimulando.

SALUSTIANO. Juliana, hija, a partir de hoy vas a contar los mameyes de la mata todos los días.

AZUCENA. Mi hijita, atiende a tu padre.

JULIANA. Conmigo no cuenten. No entiendo cuál es el problema. De la cerca para acá es de nosotros, y de la cerca para allá, de ellos.

Juliana se les desprende y la persiguen convenciéndola. Tomasa y Amador han estado atentos tratando de oír.

TOMASA. Romelio, tienes que ir a contar los mameyes de la mata porque...

ROMELIO. ¿Yo? No, eso es cosa de ustedes, yo no entro en ese asunto, qué va.

AMADOR. Mira, mijo, así sabremos si nos hacen trampas.

ROMELIO. Si eso es facilito. Los que están de la cerca para allá son de ellos y los de acá, de nosotros. (*Molesto se retira.*)

CUADRO 4

Los gatos romancean en la mata de mamey. Los Gutiérrez tratan de convencer a Juliana.

SALUSTIANO. Tienes que ir porque yo me voy pa' el campo y tu mamá va a cocinar.

AZUCENA. Los cuentas bien.

SALUSTIANO. Fíjate que del lado de acá la mata está más cargá de mameyes.

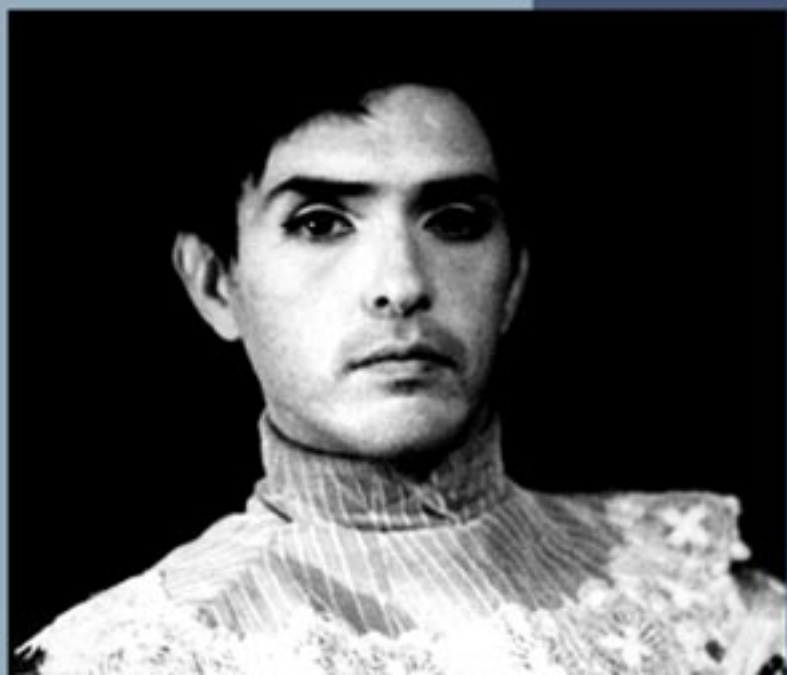
JULIANA. Ay, ya voy, pero cállense. Yo no sé para qué tanta contadera. (*Buscando.*) Medio Pelo, Medio Pelo.



SU ORIGEN le deparó una clase espléndida, en vías de extinción. Su profunda cultura y sensibilidad, una determinación: ser actor. Sus ideas, una vocación: echar su suerte aquí. Y entre nosotros, en la periferia: léase Teatro Escambray, grupo del que es símbolo, memoria y herencia.

ADMIRO en él, en fin, su humildad con clase, su amplia cultura y su cubana vocación que han encontrado un haz en su manera de concebir y enfrentar el arte del actor, como eucaristía, como dación.





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



Juliana le da la vuelta a la casa. Azucena entra a su casa y Salustiano se va por el camino real. Los Miranda siguen convenciendo a su hijo.

TOMASA. Me dejas la guitarrita a un rato y te vas a contar mameyes. Que no se escape ni uno solo.

AMADOR. Mira bien, mi hijo, que esos mameyes deben estar grandes, coloraos y amasaos.

ROMELIO. Sí, voy a ir. *(Pausita.)* Voy a ir, eh.

TOMASA. No te pongas así, ve, ve. ¿Dónde está Girasol? Girasol. Búscala para que vaya contigo, anda.

ROMELIO. Girasol, Girasol.

Amador sale por el camino real. Tomasa entra a su casa. Sale Juliana buscando su mascota. Los jóvenes se encuentran con la mirada y se rechazan, caminan juntos pero sin mirarse. Se percatan del romance de los gatos.

JULIANA. Medio Pelo, suéltala.

ROMELIO. Girasol. Ya vas a ver.

Llegan hasta ellos y tiran para sí.

JULIANA. Te dije que soltaras. *(Se lo dice a Romelio.)*

ROMELIO. Dile a tu gatucho que suelte a Girasol.

JULIANA. Suelta.

ROMELIO. Suelta tú.

JULIANA. Tú.

ROMELIO. Tú.

Comienza un juego amoroso. Se quedan extasiados. Sueltan a las mascotas que se quedan atontadas. Ella rodea la mata suavemente, él la sigue. Le sale de un lado y de otro, él se le aparece contrario. Los gatos, sin creerlo, los miran indistintamente. Se dan cuenta del romance y repiten lo mismo de los jóvenes. Romelio y Juliana unen cabeza con cabeza, manos con manos. Caminan de un lado y después de otro. Se besan y casi vuelan. Tomasa y Azucena llaman a sus hijos. Se encuentran y se rechazan. Los que romancean han oído y se esconden detrás de la mata de mamey. Azucena y Tomasa buscan del otro lado. Todos se acercan rápidamente. Chocan.

AZUCENA. ¡Niña! ¿Pero dónde estabas? ¿Contaste los mameyes? *(Habla bajo.)*

TOMASA. ¡Niño, por Dios! ¿Cuántos hay? *(Habla bajo.)*

ROMELIO. Bueno, hay como... *(Mira a Juliana.)* ciento ochenta.

JULIANA. *(Mirando a Romelio.)* Hay cuarenta y nueve.

Juliana y Romelio cambian la cifra de los mameyes, nerviosos, tratando de ponerse de acuerdo sin lograrlo.

JULIANA Y ROMELIO. Ciento ochenta, cuarenta y nueve, no, cuarenta y nueve, ciento ochenta.

Tomasa y Azucena se sorprenden, los callan. Se los llevan consigo.

CUADRO 5

Entra Salustiano por el camino real a la derecha. Se cerciora de que está solo. Sigiloso cambia la cerca a su favor, regresa y entra a la casa

MATA DE MAMEY. *(Canta.)* Ay, Salustiano, ambicioso de verdad. Salustiano no admitía la cerca que dividía mis frutos a la mitad. Ay, Salustiano sostuvo la terquedad de aquellos isleños brutos y aprovechando minuto corrió la cerca de modo que yo le dejara todo su patio lleno de frutos.

Entra Amador por el camino real a la izquierda, pasa pero regresa. Cambia la cerca de su favor. Entra a la casa.

MATA DE MAMEY. *(Canta.)* Pero después Amador vio la cerca y confundido se imaginaban batido de mamey con buen sabor. Por eso al ver el rigor que esta disputa desata como de ambición se trata corrió la cerca de plano y le salió a Salustiano el tiro por la culata.

Sale Salustiano muy orondo. Mira y se sorprende.

SALUSTIANO. No puede ser. Azucena. *(Grita.)*

AZUCENA. Ay, ¿qué te pasa, Salustiano?

SALUSTIANO. Mirame bien. *(Le pone la cara delante.)* Dime, ¿qué ves?

AZUCENA. No veo nada. A ti, Salustiano.

SALUSTIANO. ¿De qué tengo cara, Azucena?

AZUCENA. *(Ríe.)* Ji, ji, ji ¿de qué va a ser? De guajiro malangú. *(Ríe. Salustiano se molesta más.)* ¿Ah, no? Ah, no sé.

SALUSTIANO. De guanajo, tengo que tener la cara de guanajo. *(Amador se asoma a la puerta.)* Oiga, ¿me puede decir por qué esa cerca está echá pa' cá?

AMADOR. *(Va hasta la cerca.)* Tomasa, ven acá. ¿Qué le pasó a la cerca?

TOMASA. No sé, la verdad que no sé. A lo mejor las bibijaguas desenterraron los postes y el viento la echó pa' allá.

AZUCENA. ¿Las bibijaguas hicieron eso?

SALUSTIANO. A las bibijaguas no les interesan los mameyes. ¿Verdad, Amador?

AMADOR. Y, ¿qué tengo que ver con esto?

SALUSTIANO. No se me haga el guanajo que yo no le veo el moco por ningún lado.

Salustiano toma a Amador por el cuello. Los jóvenes y sus mascotas ponen la cerca en el medio ayudados por la mata de mamey.

TOMASA. Pero si aquí nadie ha hecho na.

AZUCENA. ¿Ah, no? Y esa cerca que... (Mira.) Salustiano.

SALUSTIANO. ¿Qué? (Sin soltar a Amador.)

AZUCENA. Salustiano, la cerca está en el medio.

SALUSTIANO. (Soltando a Amador.) Pero yo la vi cambiá.

TOMASA. Aguja sabe lo que cose y dedal lo que empuja.

AZUCENA. Cada cosa en su sitio y un sitio para cada cosa.

Todos se retiran molestos. Los jóvenes y las mascotas están en complicidad, triunfadores. Tomasa queda en escena con Amador desmayado.

TOMASA. Ami, ¿qué te pasa? Ay, mi madre, le habrá dado una apoplejía. Voy a meterle las patas en una palangana a ver si se despierta.

CUADRO 6

Cae la noche. Romelio y Juliana van detrás de la mata de mamey con güiras encendidas. Se sucede un juego de encapuchados de ambos matrimonios en disputa, donde cambian la cerca, se asustan, se esconden detrás de la mata, chocan, corren alrededor de las casas, cambian la cerca una y otra vez. Terminan todos asustados por la mata de mamey en complicidad con los jóvenes.

MATA DE MAMEY. (Canta.) Las dos familias quisieron asustar a sus vecinos, pero sus hijos genuinos un susto mayor les dieron. Los que asustaban salieron con más susto todavía y como que esta porfía ni culmina ni se aplaca, vamos a ver lo que pasa después que despunte el día.

CUADRO 7

Amanece. Salustiano bosteza aún medio dormido.

AZUCENA. Viejo, ¿te tomaste todo el desayuno? (Salustiano se va.) Recuerda traerme unas yucas.

SALUSTIANO. Sé, sé, sé.

JULIANA. Mamá, mamá. ¿No quieres que vaya a contar mameyes?

AZUCENA. Niña, cállate, que te van a oír los vecinos. (Habla bajo.) Que el secreto de la olla...

JULIANA. Sí, ya sé. Solo lo sabe el cucharón.

AZUCENA. Ve, ve. (Revisa la casa del vecino.) Ve, ve ahora.

JULIANA. Tú eres la mejor de todas las mamás. (La besa repetidamente.)

AZUCENA. (Mientras se retira.) ¿Qué bicho le habrá picado a esta niña?

Juliana le hace señas a Romelio que está asomado a su ventana. Va a esperarlo detrás de la mata de mamey.

ROMELIO. Vieja, vieja.

TOMASA. Ya voy. ¿Qué es esa gritería tan temprano?

ROMELIO. El que temprano se moja tiempo tiene de secarse.

TOMASA. Sí. ¿Y qué? ¿Qué hay?

ROMELIO. ¿No quieres que cuente mameyes hoy?

TOMASA. Eh, ¿ese pronto tuyo?

ROMELIO. Sí, vieja.

TOMASA. Sió, que los vecinos te oyen.

Azucena sale y entra trajinando. Tomasa vigila.

ROMELIO. Si ahí no hay nadie. Todo está como plátano pa' sinsonte. (Muy entusiasmado.)

TOMASA. Sa, sa, sa, (Vigila exageradamente.) Ten cuidado.

ROMELIO. Descuida, vieja.

TOMASA. Vieja qué cosa. ¿Vieja yo? (Entra.)

ROMELIO. (Contando mameyes.) Uno, dos, tres.

JULIANA. ¿Qué haces?

ROMELIO. Contar mameyes, cuenta tú.

JULIANA. No, yo no vine a eso.

ROMELIO. (Ríe.) Yo tampoco. (Pausa.) Qué linda eres.

JULIANA. Más lindo eres tú.

ROMELIO. Yo no, tú.

Sucede un juego amoroso en el que repiten el primer encuentro. Se refugian en la mata de mamey. Tomasa y Azucena barren. Controversia.

TOMASA. A mí me dijo Vicente que una flaca en el mercado, no sé si estaba de lado o caminaba de frente. Luego me dijo Clemente, el hijo de Serafín, aquí se formó el festín con música y colores, ya tiran los voladores ¡Miren! Allí cayó un güín.

AZUCENA. Es muy fea la gordura y si es en una mujer siempre le hace perder genio, belleza y figura. Y si esa gordura es pura y mucho se desarrolla, hasta parece una boya que está flotando en el mar, alguien pudiera gritar: ¡Mira el globo de Cantoya!

TOMASA. Y a mí me dijo el Peca...
AZUCENA. ¿Qué te dijo el Peca?
TOMASA. Que ayer ocurrió un suceso
en el parque del Progreso.
Un perro se equivocó
y a una flaca la mordió,
creyéndose que era un hueso.

AZUCENA. Y a mí me dijo Rebeca...
TOMASA. ¿Qué Rebeca es esa?
AZUCENA. La hija de Julio Chávez,
que las gordas solo valen
si las venden por manteca.

*La controversia termina en un cachiporreo con las escobas. Es
concluida por Salustiano y Amador, que recogen a sus esposas.*

CUADRO 8

Salustiano seguido de Azucena.

SALUSTIANO. Azucena, ¿dónde está la niña?
AZUCENA. Fue pa... Cómo se demora Juliana.
SALUSTIANO. Pero ¿dónde está?

Amador y Tomasa escuchan escondidos.

SALUSTIANO. Juliana, Juliana.
AZUCENA. Sí, que Juliana fue hasta la mata de mamey.
SALUSTIANO. (Bajo.) ¿A qué?
AZUCENA. ¿A qué va a ser? A contarlos.
TOMASA. Hay que avisarle a Romelio.
AMADOR. ¿Qué hago?
TOMASA. Ve a buscarlo, chico.

*Tomasa y Amador salen disimulando. Azucena y Amador se
asoman a la mata de mamey y ven a los jóvenes besándose.*

AZUCENA. Salustiano. (Llorosa.)
AMADOR. Tomasa, ven acá. (Temeroso.)
AZUCENA. Salustiano, mira esto.

Salustiano y Tomasa se juntan para ver.

SALUSTIANO. Dile a tu hijo que suelte a la mía.
TOMASA. No me digas. Eso es que ella lo tiene aguantao.
SALUSTIANO. Aguantao, pero mira cómo la agarra.
TOMASA. Tú vas a ver ahora.

*Todos se acercan escandalizando. Los jóvenes, al verlos, se
abrazan. Salustiano tira de Juliana con Azucena detrás.
Tomasa tira de Romelio con Amador detrás. Las mascotas se
mueven alrededor del escándalo. La mata se estremece.
El tirar se balancea de un lugar a otro. Se trasladan y tiran.
En medio de la cerca se vuelven a juntar, los separan, se
juntan, hasta que logran separarlos. Juliana llora
desconsoladamente. Azucena la aparta. Tomasa separa a
Romelio. Salustiano y Amador se enfrentan.*

SALUSTIANO. Fíjese bien, que no vuelva ver a tu hijo moles-
tando a mi niña, porque si no...

AMADOR. Lo que está en corazón de ñame solo cuchillo lo
sabe.

SALUSTIANO. Es que no hay mejor fruta que la del cercado
ajeno.

AMADOR. No se puede tirar el machete después que pasó el
majá.

SALUSTIANO. (Se abalanza y coge a Amador por el cuello.) Yo
te voy a dar refranitos a ti. (Lo suelta.) Los hombres se
miden de la cabeza al cielo. (A Juliana.) Y que no te vuelva
a ver cerca de este vejigo mal nacido.

TOMASA. (Soltando a Romelio.) Mi hijo se llama Romelio,
igualito que mi bisabuelo, y a mucha honra. Y no se
preocupe que mi Romelio tiene dónde mejor posar sus
ojos. (A Romelio.) Y no te quiero ver más cerca de esa
chiquilla malcriada.

ROMELIO. Pero, vieja...

TOMASA. Vieja qué, mira, ajilla pa' dentro.

SALUSTIANO. Arriba, pa dentro to' el mundo.

Todos se pierden dentro de las casas arrastrando a los jóvenes.



CUADRO 9

Juliana y Romelio se asoman a las ventanas y a las puertas visiblemente acongojados. Se buscan y se comunican.

MATA DE MAMEY. *(Canta.)* Se empeñan en separar
a los dos enamorados,
no aceptan que estén atados
a la acción del verbo amar.
Los muchachos por triunfar
ponen a un lado las leyes,
y como hasta en los bateyes
el amor siembra valor,
ellos luchan por amor
y sus padres por mameyes.

AZUCENA. *(En off.)* Juliana.

JULIANA. Estoy aquí, mamá, con Medio Pelo.

TOMASA. *(En off.)* ¿Qué estás haciendo, Romelio?

ROMELIO. Nada, vieja. *(Pausa.)* Juliana, Juliana.

Juliana y Romelio se encuentran en el camino real muy sigilosos.

ROMELIO. Mi Juliana.

JULIANA. Mi Romelio.

ROMELIO. Te amo tanto que me muero de amor.

JULIANA. Paciencia es prudencia, Rome.

ROMELIO. No quiero esperar, te necesito como la flor a su perfume.

JULIANA. Ay. *(Suspira.)* ¿Y qué podemos hacer?

ROMELIO. Si no podemos ser felices, yo creo que lo mejor es...

JULIANA. ¿Qué tú estás pensando, Rome? *(Temerosa.)*

ROMELIO. En huir.

JULIANA. ¡Huir! De aquí no me voy. *(Resuelta.)*

ROMELIO. ¿Acaso crees que los viejos nos van a dejar tranquilos?

JULIANA. Algún día tendrán que entenderlo.

ROMELIO. Pero eso será cuando la rana críe pelos.

JULIANA. Chu.

Juliana le da la espalda a Romelio y Girasol le hace lo mismo a Medio Pelo.

JULIANA. *(De espaldas.)* Todo por esa dichosa mata de mamey.

ROMELIO. Tal vez si huimos todo se arregle.

JULIANA. Eso sería peor. *(Pausa.)* Esta bien, pero pa' La Habana, aquí no.

ROMELIO. ¿Tan lejos? *(Pausa.)* Sí, mi amor, lo que tú digas.

AZUCENA. *(En off.)* Juliana.

JULIANA. ¿Qué, mamá?

AZUCENA. Ven acá, mi hija, para que me ayudes a pelar estas yucas.

JULIANA. Ya voy. *(A Romelio.)* Adiós, mi vida. Te mando mensaje con Medio Pelo. *(Romelio besa a Juliana en la frente y en las manos repetidamente.)* Adiós, mi corazón.

ROMELIO. Adiós, mi mazorquita de maíz. Adiós, mi cuchi cuchi.

TOMASA. *(Saliendo a su encuentro.)* ¿A dónde tú vas, Romelio?

ROMELIO. A ningún lao, vieja *(Molesto.)*

TOMASA. Hu. *(Sigue a Romelio.)*

Juliana le pone el papel en la boca a Medio Pelo. Girasol se asoma a la cerca, toma el papel de Medio Pelo y se lo entrega a Romelio. Se pierden dentro de las casas. Sale Romelio, lleva un jolongo. Silba.

JULIANA. Sí, que nos oyen.

ROMELIO. Ya estás lista. Dale, que yo vigilo.

Se despiden de sus mascotas. Juliana lloriquea. Romelio la apura.

CUADRO 10

AZUCENA. Juliana, Juliana.

TOMASA. Romelio, Romelio.

Las mascotas corren y se esconden en los costados de las casas, acechando. Tomasa y Azucena se miran.

AZUCENA. ¿Dónde se habrán metido estos muchachos?

TOMASA. ¿Y por qué tienen que estar juntos? A ver.

AZUCENA. Porque yo sé que lo están. Porque no hay cuesta arriba que no tenga cuesta abajo.

TOMASA. Ah, no, esto lo averiguamos ahora mismo. Amador, Amador, ven acá. *(Amador sale.)* Romelio está perdido. Busca a Girasol.

AMADOR. La puerca paría y el muchacho perdió.

AZUCENA. Salustiano. *(Llorosa. Sale Salustiano.)* La niña no está. *(Pausita.)* Ni Romelio tampoco.

SALUSTIANO. Hu.

TOMASA. Ahí tiene el resultado de su berrinche. Si mi Romelio quiere de verdad a la muchachita.

SALUSTIANO. Así que yo soy el culpable. ¿Quiénes se quieren adueñar de mi mata de mamey? A ver.

AMADOR. Lo que no se ha dicho siempre hay tiempo de decirlo.

TOMASA. ¿Eso a qué viene ahora, Amador?

AMADOR. Que Romelio y Juliana huyeron por culpa de todos nosotros.

AZUCENA. Ay, mi madre, esos muchachos solos por ahí.

SALUSTIANO. ¿Dónde está Medio Pelo? ¿Y Girasol? Ellos tienen que saber pa' dónde se fueron.

TOMASA. Claro, porque ellos son canchanchanes de los niños.

Medio Pelo se asoma al techo y Girasol también. Sucede una persecución hasta que los agarran en el camino real, juntos y temerosos.

SALUSTIANO. Me abren bien las entendederas, y nos indican pa' dónde fueron Romelio y Juliana. (*Medio Pelo dice queso y Girasol que no.*) ¿Que no qué?

TOMASA. Girasol, acaba de...

Los gatos hacen gestos que indican a la mata de mamey. Todos miran hacia ella.

TODOS. La mata.

MATA DE MAMEY. (*Canta.*) Temprano por la mañana los dos muchachos se fueron, de acuerdo se pusieron y se fueron pa' La Habana.

TODOS. Pa' La Habana.

Azucena se desmaya encima de Salustiano.

TOMASA. Pero si esos vejigos nunca han salido de aquí.

AMADOR. No se van a perder. Además, quien revuelve fango acaba por salpicarse.

Salustiano camina con Azucena desmayada llamando a Medio Pelo. Se da cuenta y la suelta. Azucena se recupera. Salustiano y Tomasa van directo a los gatos que aún permanecen juntos.

TOMASA. ¿Y qué esperan? A buscarlos.

SALUSTIANO. Cuando los vean les dicen que aquí no ha pasado nada. ¿Verdad, vecinos?

TOMASA Y AMADOR. Claro, nada. No pasa nada.

SALUSTIANO. Vayan, vayan.

Los gatos asienten muy dispuestos. Azucena apresurada va hasta la casa y trae un jolongoito, se lo pone a Medio Pelo en la boca.

CUADRO II

Los matrimonios están en franca tristeza. Van a la cerca, la miran, se retiran, se vuelven rápidamente y la destruyen. Se reconcilian con besos y abrazos de manera exagerada, pero realmente sinceros.

MATA DE MAMEY. (*Canta.*) Menos mal que ya entendieron del amor la sencillez, lástima que fue después que los muchachos se fueron. La cerca la demolieron y cada familia ansía que los jóvenes un día se regresen al hogar, pues para rectificar es temprano todavía.

CUADRO 12

Salen Salustiano y Amador con cubos para ordeñar.

SALUSTIANO. Eh, Amador.

AMADOR. Qué tal, Salustiano.

SALUSTIANO. Hace una semana que se fueron los muchachos y nada.

AMADOR. Ya están por llegar, vas a ver.

Se van por el lateral derecho. Aparecen Tomasa y Azucena muy dispuestas.

TOMASA. Azusi, ¿cómo tú andas, mi amiga?

AZUCENA. Dime, Tomasita.

Tomasa y Azucena conversan animadas mientras barren. Salustiano y Amador regresan y cuentan que Romelio y Juliana se acercan. Todos juntos cuchichean. Se ponen de acuerdo y se pierden dentro de las casas.

CUADRO 13

Llegan los novios y sus mascotas por el lateral derecho con elementos citadinos en sus atuendos de pretendida actualidad.

JULIANA. Rome, tengo miedo.

ROMELIO. Donde hay amor no hay temor.

JULIANA. ¿Qué pasará? ¿Se arreglarían?

ROMELIO. Lo que sea no es grave. (*Pausita.*) Grave es que no me quieras.

JULIANA. Chu. (*Pausa.*) ¿Pa' dónde vamos? ¿Pa' tu casa o pa la mía?

ROMELIO. Pa' la tuya. Yo estoy en la obligación de hablar con el ogro de tu padre.

Llegan hasta la casa de los Gutiérrez.

JULIANA. Aquí no se ve a nadie.

ROMELIO. (*Acercándose sigiloso.*) Yo no oigo nada.

SALUSTIANO. (*En off.*) Azucena, voy aprovechar antes que se vayan y les voy a retorcer el pescuezo a los dos.

JULIANA. (*Se abraza temerosa a Romelio.*) ¡Oíste eso, Rome?

ROMELIO. Qué va, con este hombre no hay quien hable. Vamos pa' mi casa. (*Llegan hasta la mata de mamey.*) ¡Oyé!

JULIANA. ¿Qué pasa ahora, Rome?

ROMELIO. Parece que la bronca fue grande porque hasta la cerca arrancaron.

Continúan a la casa de los Miranda.

JULIANA. Aquí tampoco se escucha ná.

TOMASA. (*En off.*) Amador, ¿ya afilaste el cuchillo?

AMADOR. Sí, mi amor, está afiladito, afiladito.

TOMASA. Porque los voy hacer chicharrita a los dos.

JULIANA. (*Se refugia detrás de Romelio.*) Rome, ¿qué hacemos, viejo?

SALUSTIANO. (En off.) Amador, ¿ya estás listo pa' el combate?

AMADOR. Ya estoy listo.

JULIANA. Ay, mi madre, se van a fajar.

ROMELIO. Me parece que ahora sí llegó la hora de los mameyes.

ROMELIO Y JULIANA. (A coro.) Pa' los mameyes.

Se refugian detrás de la mata de mamey con sus mascotas. De las casas salen los matrimonios en disimulada y exagerada disputa.

TOMASA. Fíjese bien, la comida va a ser en la casa del ganador. ¿De acuerdo? (Todos asienten.) Dale, Amador, empieza tú.

AMADOR. Allá voy. La primera pregunta: ¿usted tiene una hija?

SALUSTIANO. Yo tenía una hija. Y usted. ¿Tiene un hijo?

AMADOR. Yo tenía un hijo.

AZUCENA Y TOMASA. (A coro.) Están empataos, igualito, igualito.

AMADOR. Lo que pasa es que ahora tengo dos.

TOMASA. Mi bando está ganando dos por cero.

SALUSTIANO. Pues yo también tengo dos.

AZUCENA. Ya están empataos.

SALUSTIANO. ¿Y cómo se llaman sus hijos?

AMADOR Y TOMASA. (A coro.) Romelio y Juliana.

AMADOR. ¿Y los de ustedes cómo se llaman?

SALUSTIANO Y AZUCENA. (A coro.) Juliana y Romelio.

AZUCENA. Y siguen empataos.

TOMASA. Con esta empatadera, ¿dónde nos vamos a comer el arroz con pollo y el bullón de chicharritas? ¿Cómo se decide esto?

ROMELIO. (Saliendo detrás de la mata de mamey junto a Juliana.) Eso lo decidimos nosotros.

JULIANA. Esa comida tan sabrosa nos la vamos a comer debajo de la mata de mamey.

Los matrimonios alegres reciben con abrazos y besos a Romelio y Juliana. Las mascotas merodean entre todos. Gran júbilo que culmina en una foto de familia.

MATA DE MAMEY. (Canta.) Para darle conclusión a bohíos y linderos en nombre de Los Cuenteros agradezco su atención. Ya terminó esta función que a la reflexión nos lleva, pero que nadie se mueva, que en la fiesta campesina donde una historia termina comienza una historia nueva.

FIN



Cruces imaginarios desde la escena danesa para niños y jóvenes

Maité Hernández-Lorenzo

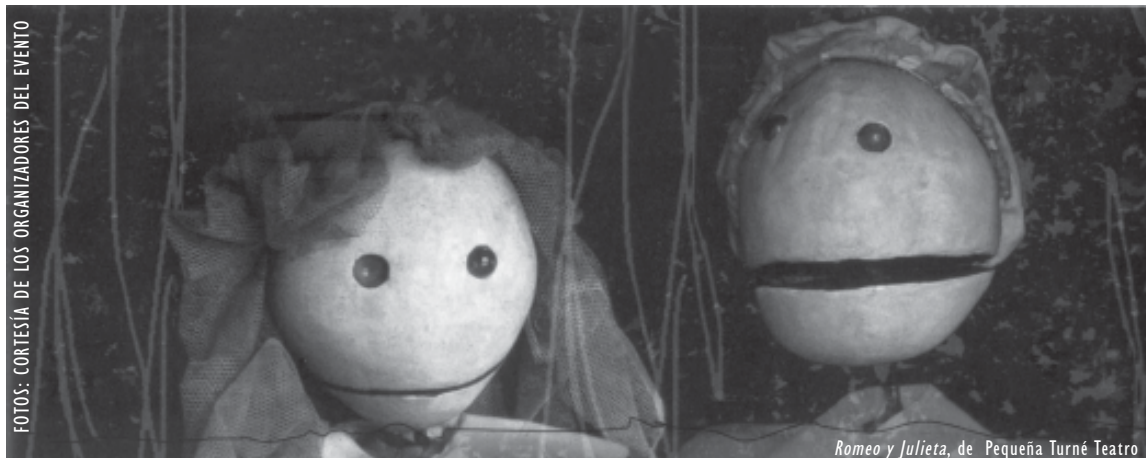
El reencuentro

HACE CUATRO AÑOS ESCRIBÍ UNA BREVE reseña sobre la trigésimo cuarta edición del Festival Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Dinamarca. Entonces uno de mis mayores asombros era la eficacia de la organización y, en especial, la aparente modestia de recursos que había detrás de un gran aparataje de producción, del cual se ocupaban, principalmente, la filial de la ASSITEJ en ese país y el danés Teatrum Centrum.

Este año, de vuelta al Festival, gracias a la generosidad de las instituciones danesas y de los buenos amigos que siempre nos respaldan, pude comprobar que aquello que me pareció extraordinario es la regla, el patrón de juego.

En esta ocasión Juan González Fiffe y Omar Valiño completaban el grupo de los *cuban guests*.

A pesar de que llegamos un día después de haber iniciado las jornadas, pudimos incorporarnos sin mayores males a la inmensa programación del Festival. La ciudad de Nævstved, verdadero desafío para la fonética española, muy cercana a Copenhague y de una milenaria tradición comercial, había puesto a disposición de la cartelera teatral todas las escuelas primarias, preuniversitarias e incluso un afamado y carísimo internado que cubría varias hectáreas entre antiquísimas edificaciones, puentes y lagos. De lunes a viernes las funciones se concentraban en esos centros docentes y durante el fin de semana abarcaban otras áreas públicas de la pequeña Nævstved.



FOTOS: CORTESÍA DE LOS ORGANIZADORES DEL EVENTO

Romeo y Julieta, de Pequeña Turné Teatro

Al igual que en Silkeborg, lugar de la cita en 2004, las autoridades locales diseñaron un dispositivo de transporación que enlazaba todas las sedes en correspondencia con los horarios de las funciones. Y la ciudad, haciendo uso de una calidez no exclusiva del trópico, abría todas sus puertas a los extraños.

El Café, posicionado en uno de los inmuebles más antiguos de la pequeña urbe, antaño establo, seguía siendo un espacio habitual para el encuentro y el descanso. Entre función y función, salvando apretados horarios, el Café era una segura cobija en medio de una brisa primaveral que se emparentaba con el más duro invierno cubano. Curiosamente diseñado, brindaba servicio gratuito de internet, café, té y derecho a un almuerzo diario –boleto en mano, la cultura universal del ticket no es exclusiva de la logística cubana–, gentileza de los organizadores.

Una de las características del Festival es su itinerancia. Cada año, la muestra transita de ciudad en ciudad y las autoridades de las mismas deben cumplir ciertos compromisos en aras del éxito del encuentro. En términos políticos la realización de un festival con el prestigio y el reconocimiento de este, es un gesto favorable para la política de dichas urbes. De ahí que un provechoso diálogo entre institución cultural y gobiernos locales sea un punto de vital importancia en las negociaciones. Aquí no puede excluirse la participación de la comunidad y la sociedad civil. Los habitantes asisten a las funciones y se visibilizan en medio del también gran número de artistas que pueblan por esos días la ciudad.

Cruces imaginarios

De la programación teatral me gustaría detenerme en aquellos espectáculos en los que encontré una posibilidad de diálogo con zonas de la escena y la crítica cubanas. Sin visualizar del todo sus equivalentes, con algunos de estos montajes pude identificarme y empatarme gracias, quizás, a una solapada nostalgia de lo que nos falta o, sencillamente, por la confirmación de lo diferente, de lo otro, sin que ello imposibilite esos nexos profundos. En esas rotundas diferencias o forzadas semejanzas, puedo atisbar una tensión, una línea que abraza ambas orillas. Siendo esa también una forma de dialogar, comparto entonces aquellos cruces imaginarios.

El primero de ellos, Batida Teatro –muy conocido entre nosotros por *Maria Bonita*, *Overture* y *Grande Finale*, premiados por la crítica y el público cubanos– y su director Soren Ovensen, son pilares fundamentales en el desarrollo no solo del Festival, sino también del movimiento de teatro para niños y jóvenes de Dinamarca. Ovensen, activo partícipe de la ASSITEJ danesa –institución que se mantiene viva, organizando e influyendo de manera decisiva y positiva en la creación para jóvenes y niños–, participó recientemente como delegado de ese país al Congreso de la organización celebrado en Australia, y como reconocimiento a su labor, fue elegido miembro del Secretariado Internacional de la ASSITEJ.

Génesis, de Meridiano Teatro



Batida Teatro puso en cartelera sus más recientes estrenos: *El hombre blanco* y *Fargo & Sons*. Ambos montajes responden a una estética consolidada cuyas características más significativas son, quizás, la producción musical en vivo ejecutada por los actores, el meticuloso y eficaz diseño escénico en su conjunto, la concentración y densidad de las acciones y la historia narrada, la creación colectiva, entre otras. Al mismo tiempo, los dos son también resultado de un proceso de concientización del equipo hacia un teatro más político. Es un objetivo que ha perseguido el grupo después de un período de trabajo conjunto con Giacomo Ravicchio, un italiano que, para asombro de todos, ha querido permanecer en Dinamarca, donde dirige uno de los colectivos más atractivos, Meridiano Teatro, y es el director de *Overture* y *Grande Finale*.

En ambos espectáculos pueden observarse problemáticas que tocan la decadencia social y humana, los conflictos de clase, los ejercicios y la demagogia del poder, la doble moral, la justicia y la enajenación.

Nuevamente mi encuentro con Meridiano Teatro fue feliz. No obstante, si hace cuatro años su más reconocido espectáculo, *La tierra prometida*, que ha catapultado al grupo a los más importantes festivales del mundo, me había estremecido por su factura, la originalidad de su planteamiento, las eficaces imágenes donde comprobaba el falso progreso de la humanidad, esta vez *Génesis*, muy apegado al éxito de ese mecanismo ya probado, me dejó el sabor del *déjà vu*, de lo *bien faite* sin el poderoso y sugerente encanto e ingenio del primero.

Inteligente y atractiva resultó ser la versión de *Romeo y Julieta* a cargo de Pequeña Turné Teatro. Solo dos titiriteros animaban los personajes del clásico shakespeareano y proyectaban a través de un *datashow* sobre la pared la escenografía correspondiente a locaciones y ambientes. Con un trabajo excelente en las voces, manipulación y gestualidad, en un escenario vacío, sin retablo y con dos roperos de donde colgaban los muñecos, los actores iban tejiendo la archiconocida historia desde una perspectiva irónica, atropellando, al descuido, los parlamentos y escenas más reconocidas por el público. Quizás en un intento por desacralizar el mítico texto, lo reverenciaban desde el disfrute y la alegría.

Destinado a un público adolescente, Teatro Río Rose propuso varios espectáculos, la mayoría de ellos signados por un teatro gestual, de confrontación cuerpo a cuerpo, con apenas parlamentos, donde la tensión entre los personajes transitaba por una precisa pauta de movimientos y una expresiva fisicalidad.

Campo de batalla, el más atractivo de ellos, ponía sobre el tapete conflictos relacionados con el amor y el desamor. La historia muestra una pareja desde el momento en que se conoce y su evolución hacia el desastre, tal como anuncia el título, hacia un hermoso campo de batalla. El escenario cubierto de flores y dos butacones que los

propios actores mueven y recolocan, serán suficientes para una historia en la cual lo que más destaca es la interpretación y las imágenes que alcanzan, al tener como fondo ese territorio florido a punto de marchitarse.

La versión de *Edipo* por Teatro 2 Tusind, curiosamente para adolescentes entre doce y diecisiete años, enfatizaba el trabajo actoral, en un destacadísimo desempeño de todo el elenco, y recontextualizaba el texto. Minimalista y austera en sus recursos escénicos, actualizando la tragedia por medio del vestuario y otorgándole a los actores el papel dual de técnicos de iluminación y sonido, la versión nuevamente ponía en jaque las relaciones intrafamiliares y de poder en la contemporaneidad.

Dos cosas siempre despertaron mi interés, algo que ya había advertido en mi viaje anterior. Lo primero, que los propios actores, sin ceremonias, recibían al público y lo acomodaban en la platea. Una vez que los espectadores se ubicaban, ellos procedían, en cuestión de minutos, a comenzar la función. Un gesto amable que siempre agradecemos y no dejaba de asombrarnos.

Lo segundo, que cada uno de los espectáculos a los que asistimos aclaraba, con detallada precisión, el rango de edad de los espectadores. Así podíamos encontrar espectáculos cuyo público debía oscilar entre los tres y cinco años, a partir de los siete, mayores de diez, o menos de tres. Pero lo que agudizaba nuestro asombro era que muchas de esas obras, primero, estaban pensadas y concebidas para un público determinado y, segundo, en efecto, era ese el espectador que más las disfrutaba.

En el otro extremo de esa línea de pensamiento, no podríamos confiar que muchas de aquellas piezas —en *Fargo* se advertía de siete a noventa y nueve años— serían comprendidas a plenitud por un niño de esa edad, a pesar de que el ritmo, la música y algunos personajes favorecieran la empatía.

Campo de batalla, de Teatro Río Rose



Pero detrás de ello opera la vocación y la preocupación por ofrecerle al público joven el derecho y la capacidad de participación en una discusión social gracias al teatro, de ser más incluidos en temas en los que se ven más involucrados cotidianamente. El amor, el desamor, el poder, la comunicación, las relaciones interpersonales, intergeneracionales, el abandono, la familia pueden componer el día a día de la vida de un niño o un joven.

Sin embargo, es curioso, por un lado esas estrategias de participación y de inclusión, desde las ideas y el pensamiento, me resultan paradójicas en ocasiones, ante la ausencia de una interacción más directa, en términos de recepción y comunicación, con sus espectadores, de una espontánea y abierta conexión emocional entre público y obra.

Al final del día, luego del contacto diario con la gente, después de confrontar opiniones sobre los espectáculos que siempre se hablaban en danés, quedaba claro que muchos de esos teatristas sabían por qué y para quién hacían teatro. ¿Responde esa conciencia a una densidad cultural que obliga a preservarla para las más jóvenes generaciones? ¿A una falta de falso paternalismo y ñoñería que en ocasiones nos hace ver a los más jóvenes como discapacitados mentales y emocionales? ¿O responde a otros niveles de comunicación que por generaciones han ido demandando un interlocutor más capaz y más inteligente?

No se trata de inyectar a los pequeños chorros de pensamiento del coterráneo Kierkegaard, ni de Freud ni de Jung. La historia de la literatura para niños y jóvenes, al menos la oficial y la que todos conocemos, está plagada de ejemplos de crueldad, violencia, incomunicación, abuso infantil y hasta antropofagia. Tampoco olvidemos que Hans Christian Andersen habitó esas tierras y hoy es igualmente venerado y revisitado. Hablamos de combinar inteligencia y emoción, pensamiento y pasión, juego y reflexión, enseñanza y disfrute, retozo y análisis, alegría y tristeza, soledad y amistad, odio y felicidad.

Un niño en la noche o una suerte de epílogo

Cuando regresábamos de las funciones, pasadas las doce, frente al café que tan amablemente nos proporcionaba un lugar para el descanso, la consulta del correo y un café y un té calientes a cualquier hora del día, cuando ya estábamos de vuelta de una jornada agotadora, escuchando teatro en danés e imaginando nuestro propio espectáculo, siempre divisábamos un coche con un niño. Un bebé, quizás, de poco más de un año, que despertaba en nosotros la curiosidad y el reproche. Siendo yo una madre cubana, que había dejado en casa a dos pequeños, aquello me parecía abominable. En medio de la madrugada de abril, que decir invernal para un cubano es un ridículo eufemismo, la temperatura oscilaba entre dos y cero grados. Aquel bebé, inmóvil por el abrigo que lo cubría, en aquellas noches desoladoras donde apenas cruzaba una persona, me impedía tener buenos sueños. Al



Catálogo del Festival de Teatro para niños y jóvenes, Dinamarca, Næstved, 2008

siguiente día, cuando algunas personas lo rodeaban y cargaban alegremente, me acercaba a ellos y en un perfecto español les exigía que no lo dejaran más al amparo del frío y la oscuridad. Ellos me respondían cordiales y decentes, y quiero imaginar que no me entendían antes de pensar que no me tomaban en serio.

Aquel niño se convirtió en nuestra contraseña de cada noche, con la pobre esperanza de no encontrarlo más. Pero allí, estoicamente, sin abandonar la madrugada, el coche y su pasajero cuidaban la puerta del café. Empezamos a preguntarnos por qué lo dejaban afuera. Si el niño podía resistir el frío, también podía aguantar el bullicio y el humo del cigarro en el establecimiento. Aquello nos intrigó. La historia del niño terminó con el festival. La última noche, cuando salíamos de madrugada después de la fiesta final, nos despedimos de él con el cuidado de no despertarlo de su helado sueño. Me alegra pensar que en estos días la temperatura en Dinamarca es muy agradable, a pesar de la brisa fresca de la noche.

Argonautas y teatristas

Amarilis Pérez Vera

EL DESEO DE UN LARGO VIAJE FUE SATISFECHO.

Un autobús atravesaba la Isla, invadía el suelo de Occidente a Oriente. Teatristas de Cuba y de otros países de América Latina marchaban a Granma, la provincia de Céspedes, de Juan Clemente Zenea, a Bayamo, la ciudad quemada, la cuna del Himno Nacional, el lugar donde me sentí lejos de mi casa pero cerca de mi país.

Primavera Teatral es el rótulo que distingue la confrontación entre teatristas promovida por el Pequeño Príncipe o Teatro Guiñol de Granma. Dedicada al teatro para niños y jóvenes, se celebró entre los días 20 y 26 de mayo de 2008 con sede en los municipios Manzanillo y Bayamo. En su octava edición mantiene como principal objetivo aquel que en sus inicios fuera razón de ser: ofrecer al público más joven una amplia programación para su disfrute y conocimiento.

Cada año, con motivo de la celebración del aniversario del Pequeño Príncipe, sus integrantes organizan la festividad que lleva tan bello nombre. Un pasacalle por toda la ciudad de Bayamo anuncia a los lugareños la llegada de la Primavera Teatral. Los niños, en un rol protagonista, salen a las calles y caminan junto a los teatristas desde el Parque, por todo el bulevar, hasta el Teatro 10 de Octubre, sede del evento. A las puertas de la sala los participantes brindan al público que hasta allí los siguió, una breve muestra de las obras próximas a representar. Así quedó inaugurada esta Primavera Teatral y comenzó a girar la rueda de la interminable travesía del autobús que trasladó a los teatristas.

Participaron, por la parte nacional, Adalett y sus Titeres y Teatro Viajero, ambos de La Habana; y el Guiñol Pequeño Príncipe y Teatro Andante, de Granma. En tanto, la intervención extranjera fue más amplia. De México



FOTOS: CORTESÍA DE LOS ORGANIZADORES DEL EVENTO

La Media Luna, de México, en la inauguración de Primavera Teatral, Granma



Sueño de una noche de verano, Teatrantres, de Argentina

llegaron los grupos La Media Luna, Laloco y sus Alebrijes y La Luciérnaga; de Argentina, Teatrantres. Es preciso decir que, aunque el evento no hace distinción por el formato de las obras, en este caso todas fueron de pequeño formato. Pronto nos llamábamos por nuestros mote y podíamos decir el nombre completo de Alegría, la bella cotorrita de Adalett, títere al que su animador le ha dado vida propia, pues es ella la que lo identifica a él y no al revés. Esa cotorra caprichosa, entre lo Celia Cruz, lo Juana Bacallao, lo Rosita Fornés, lo vedette pronto se ganó un lugar en el corazón de todos.

El Guiñol granmense presentó su obra *Juglares y Meñique*. Tres juglares deciden interpretar *Meñique*, una adaptación para el teatro sobre el cuento original de José Martí. Como única escenografía, tres paneles que facilitaron la entrada y la salida de los juglares. Durante la representación se alternaron el teatro de actores, el de máscaras y el de títeres, así como la actuación y la narración. Una obra sencilla donde el pilar lo constituían la gracia de los actores, su destreza en la manipulación y el trabajo con las máscaras. ¿Se quiso ser ambicioso? No, pero todos los intérpretes no mostraron el dominio de dichas técnicas, y los del público bien pudimos apreciar desconfianza y temor en los histriones. En este caso estaba Sulkary Peña Céspedes, que, sin embargo, mostraba cuán diestra podía ser cuando interpretaba junto a sus colegas la payasita Paletica. *Juglares y Meñique* es un espectáculo de variedades que, dada la ocasión, fue a regiones rurales, pero que sostiene un espacio habitual para los niños en el piano-bar del bulevar.

Teatro Andante presentó *Un domingo sin sol*, historia contada con títeres de cachiporra que explotaron al máximo sus facilidades para el humor infantil gracias a los golpes, y para el adulto por la fuerte carga erótica. Sus presentaciones tuvieron lugar en el Teatro 10 de Octubre, pero era evidente, contando además con la trayectoria artística del grupo, que se trataba de una obra que podía presentarse en espacios alternativos. En esta misma circunstancia estaba la mayoría de los espectáculos, asunto



Inauguración de Primavera Teatral, Granma

que facilitaba la posibilidad de llevar muchos de ellos a cualquier rincón de la provincia.

No así ocurría con *Entre amor y buena música*, de La Luciérnaga, representación en la que era imprescindible el empleo de la luz negra. *Entre amor y buena música* tiene la forma de un espectáculo para café, cabaret o piano-bar. Se trata de una sucesión de breves números, tanto humorísticos como musicales, que abarcan temas pertenecientes al plano de las ideas y al de las pasiones. La obra resulta muy refrescante y en las funciones se disfruta la maestría con que los actores emplean diversas técnicas titiriteras.

El quid de los espectáculos de Adalett está en el intercambio y la interacción con el público. Estos se tratan, por lo general, de un retablo sencillo, unas pocas luces y música. Adalett, sin embargo, puede carecer de dichos elementos, y lo demostró cuando, para complacernos, interpretaba algún pequeñísimo número. El fuerte de Alegría es el canto, de modo que, en ocasiones, la música resultaba fundamental, aunque esta cotorrita, con su incesante hablar, se bastaba a sí misma para hacer pasar una agradable velada, no importaba si se era niño o anciano.

La Media Luna mexicana se distinguió, desde la primera jornada, por el señor mayor de la cesta enorme y por una joven hermosa vestida con un colorido traje tradicional. Se trataba de Toño, quien dominaba la técnica del *body puppet*, y de su esposa, que, a pesar de no poseer escuela, tiene un ángel especial para atraer al público. En tanto Toño está tras el retablo interpretando alguna historia que transcurre en Comala, su esposa permanece a la vista del público y sostiene una estrecha comunicación con este, lo conduce, lo interpela, lo estimula, aun cuando se trate de niños de la primera edad.

Teatro Viajero llevó *Viaje a maravilla*, un espectáculo de variedades, y *De cómo Babito y Timotea, hum, hum, hum*, historia de amor que tiene lugar en la campiña cubana. Babito, enamorado de Timotea, es el protagonista de un montón de peripecias motivadas por la negativa del padre de ella ante la consumación de este amor. La historia es propia de ambien-



Teatro Viajero en la inauguración de Primavera Teatral, Granma

tes campestres, donde la sociedad patriarcal tiene un fuerte acento machista. Una vez más la simpatía de ambos intérpretes fue la virtud del espectáculo.

Desde Argentina vino Teatrantres, y se podría decir que, aunque de pequeño formato, trajo la obra de más grande despliegue escenográfico, temporal y espacial. Cuatro actores interpretaron *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, en una versión que hicieran ellos mismos, ya que el grupo, aun teniendo un director, funciona bajo los preceptos de la creación colectiva. De modo que, por ejemplo, su obra publicada *Marco Polo y la princesa china* está firmada por todos los integrantes. Pero volvamos.

Como dije, cuatro actores son responsables de numerosos personajes: los obreros que van a presentar la comedia a la reina; las criaturas del bosque –Oberón, Titania y Puck–, y los enamorados –Demetrio, Helena, Hermia y Lisandro–. Sobre la base de estos grupos de personajes se evidencian tres planos de actuación. Unos actores trabajaron la zona de la pelvis, otros, la cabeza, y los terceros parodiaron, según ellos mismos explicaron, la supuesta gestualidad del teatro del período isabelino. Para mí, quedó la virtud con que entraban y salían de sus personajes, la frescura que se transparentaba en sus actuaciones y la interacción entre el acometimiento de múltiples roles con la comedia de enredos. Esto es, un modo de representar que rompe constantemente con la ilusión y deja ver a los actores sentados mientras esperan su entrada, sin ocultar lo imprevisible.

Hasta cierto punto, Primavera Teatral sigue los pasos del coetáneo Teatro Andante, que apoya este evento, y de la cercana Cruzada de Teatreros, ambos surgidos en los años noventa. Debido a la deficiencia de sedes y las dificultades técnicas que presentaban las pocas salas existentes, los teatristas abandonaron dichas locaciones y se abrieron paso por la Sierra, e hicieron llegar la experiencia escénica a lugares recónditos.

Para los Guiñoles (...) se hizo habitual girar con sus espectáculos por municipios, poblados, centrales azucareros, escuelas de todo tipo; adentrarse en el campo y, a su vez, trabajar con sectores desfavorecidos en su sitio de residencia.¹

Esta política cultural creó, con sus más de diez años de vida, un público en las serranías, abierto a otras experiencias que llegaron luego, como es el caso del encuentro que impulsa el Pequeño Príncipe.

Primavera Teatral hace extensiva su programación a escuelas, barrios, círculos y hospitales infantiles, centrales y otras comunidades rurales, pero se adecua a las nuevas circunstancias y calienta las tablas de los teatros Manzanillo (recientemente restaurado), 10 de Octubre (sede del grupo), Rex y Bayamo, todos antiguos cines que pasaron, en 2007, a manos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Dadas estas circunstancias y por cuestiones de hospedaje y transportación, la semana transcurrió con intensidad escénica y física debido al inevitable agotamiento al que fueron sometidos los teatristas y también argonautas. En este hecho o destino yacen los *pro* y los *contra* de la Primavera Teatral. La amplísima programación y la contemplación de objetivos relacionados con el intercambio entre los artistas profesionales, y el de estos con los estudiantes de las escuelas de arte, con el propósito de favorecer la profundización del conocimiento profesional, nos hizo seres itinerantes.

El tiempo fue siempre un factor opresivo. Muy pronto la cartelera se vio sujeta a constantes y profundos cambios que amenazaban con estropear la jornada y, aunque quizás los argonautas se hallaban verdaderamente estropeados, no lo estaba el evento. El tesón, tanto de los organizadores como de los participantes, impedía con excelencia la caída. Por otra parte, se evidenció que el público gozaba del hábito escénico, no solo porque jamás abandonó las butacas, las sillas, las plazas y las calles donde esperaban, a veces, hasta dos horas a los actores, sino por su discipli-

na y las ansias con que perseguían los espectáculos. La Primavera Teatral trajo consigo una intensa vida cultural. Los niños y los padres asistían al teatro y por las calles reverberantes había un infinito trasiego de espectadores.

En mi breve experiencia como teatrista puedo decir que el Taller Internacional de Títeres de Matanzas es uno de los eventos escénicos mejor organizados. El Taller brilla desde el punto de vista logístico y su carácter comprende una triple direccionalidad. Los días están divididos en varias sesiones que dan cabida a espacios para los talleres, conferencias, exposiciones, representaciones y el tan vilipendiado festejo del cual carecen muchos festivales, y que, en definitiva, es un espacio que favorece el intercambio entre los creadores. Además, el evento cuenta con un boletín que constituye una valiosa documentación y promueve el ejercicio crítico durante las jornadas. Resulta, entonces, el Taller Internacional... un referente irrevocable si de festivales, eventos y jornadas en Cuba se trata.

Por ello, lo confieso, me resultó irritante el perpetuo cambio de planes y horarios, y el hecho de tener como objetivo la confrontación de temas como tradición y contemporaneidad en el arte de las figuras, no solo porque no se cumplía, sino porque me encontraba frente a un fenómeno más amplio y enriquecedor, tanto por la calidad de los espectáculos como por la heterogeneidad en la formación de los participantes.

Sin embargo, justo en este vericuetto en el que estaba, encontré algo que había olvidado: lo humano que encierra el hecho teatral. Ser argonautas y teatristas nos convirtió en una *troupe*. Compartimos conocimientos, experiencias, canciones, historias, acentos, habitaciones, medica-

mentos, mesas, toallas, alimentos, espectáculos, actores, profesiones. Estar juntos todo el tiempo —y nunca antes había dicho esto con la absoluta certeza con que lo digo ahora—, hizo surgir la camaradería. Si se enfermaba un actor, otro, incluso de un grupo ajeno, lo sustituía; las excesivas llegadas tarde se subsanaban con números extras, que asumía cualquiera de los teatristas —fueran actores o no—, para complacer al paciente público en el tiempo en que se montaba la escenografía. Ahora, mientras escribo, un objetivo del evento da vueltas en mi cabeza.

Convertir en tradición de esta provincia dicho evento, pues el público infantil y adulto recibirá la frescura del arte titiritero, pues, como dijera nuestro Héroe Nacional José Martí, «a los niños, sobre todo, es preciso robustecer el cuerpo a medida que se les robustece el espíritu».

Si se quiere en realidad una tradición, es preciso saber qué es lo que verdaderamente nos pertenece, y habrá que pensar en los *pros* y los *contras* de la reciente experiencia, estudiar otros, evitar que muchas de las actividades programadas se conviertan en falsas, y saber combinar lo humano que los organizadores hallaron por sí mismos con el aprovechamiento al máximo del intercambio que se produce con profesionales de tanta valía. Pensar en hacer una Primavera Teatral verdaderamente trascendente para la provincia y no solo para los participantes.

NOTA

I Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño: «Paisajes diferentes para cruzar el teatro», en *Jugar y Cultivar*, Foro imaginario de la realidad y el sueño, La Habana, 2004, p. 72.



Domingo sin sol, Teatro Andante

Danzar en el Caribe

Marilyn Garbey



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Resilence de Annabel Gedrelat, Martinica

MUCHAS VECES FUE CANTADO EL MAR CARIBE. Muchas veces los poetas dedicaron sus versos a esa porción de agua azul, frontera de islas pequeñas, cálidas y dispersas en la geografía. Mucho se bailó en esta zona del mundo, desde su surgimiento hasta hoy. Por eso los que bailan en el Caribe se encontraron en La Habana, en la Primera Bienal de Danza del Caribe, entre el 27 de marzo y el 1 de abril de este 2008. A la cita acudieron bailarines, co-

reógrafos y promotores. El evento, surgido con la vocación de integrar todas las tendencias danzarias de la región, tuvo una sección competitiva, de solos y de compañías, y una muestra fuera de concurso. La llegada a La Habana de tantos amigos, venidos de distintas partes del orbe, la presencia constante del público en los espacios del evento, fueron, sin duda, las señales más esperanzadoras de estos días intensos.



El suceso comenzó con la presentación del Ballet Nacional de Cuba y de Danza Contemporánea de Cuba, muestra del amplio espectro que recorre este arte entre nosotros, desde la más rancia tradición clásica hasta las últimas tendencias dancarias. Esa noche, Joel Carreño reafirmó sus dotes extraordinarias, su condición de *partenaire* excepcional, combinando delicadeza y fuerza, técnica y emoción en el *pas de deux* de *Don Quijote*, en una interpretación que pudiera catalogarse como inolvidable. *Demo-N/Crazy*, la obra de Rafael Bonachela, permitió a los bailarines de la agrupación que dirige Miguel Iglesias lucir su virtuosismo en una pieza donde se recrean algunas de las emociones que embargan a los hombres y mujeres de nuestra agitada contemporaneidad.

El Concurso

El jurado, presidido por el maestro Ramiro Guerra, premió en la categoría de solos a Luvyen Mederos, de Danza Contemporánea de Cuba, con la obra *Sueños de Coca Cola*; y a Awilda Polanco y Cecilia Camino, de la Compañía dominicana Bló a Bló, por la pieza *Exclamaciones*.

En *Sueños de Coca-Cola*, Luvyen Mederos indaga en la conducta humana y el efecto que los cánones sociales imponen al individuo, satirizando el sueño americano. El consumismo y la campaña mediática a favor de las marcas comerciales de moda fueron temas abordados con sentido del humor y con gran destreza técnica por parte del bailarín, quien aprovechó el espacio del lunetario para interactuar con los espectadores.

Exclamaciones, de Awilda Polanco y Cecilia Camino, es un viaje al alma de la mujer, un recorrido por sus emociones, una exposición desgarradora de sus conflictos, de sus vicisitudes. La coreografía parte de un poema y las autoras se valen de los movimientos dancarios para expresarse, con cargadas, diagonales, trabajo en el suelo, solos,

dúos, en grupo, trazando una estela de emociones, al tiempo que proponen hondas reflexiones sobre el universo femenino.

Como raras veces sucede en una competición, los espectadores y el jurado coincidieron en los lauros, y es una suerte que haya sido así. En la noche de clausura las obras galardonadas, libres ya los intérpretes de las tensiones generadas por la competencia, después de algunos ajustes sugeridos por los participantes en el certamen, lucieron mucho mejor que en la primera presentación, clara evidencia de la utilidad del diálogo, franco y honesto, entre colegas.

El concurso fue un camino para saber quiénes hacen la danza en la región —entre ellos resalta una cifra considerable de mujeres—, cómo piensan, cómo trabajan, por dónde vamos. El uso del video, el empleo de la música más clásica hasta la más tradicional, el diálogo con las tradiciones, la posibilidad de tomar prestado de cualquier tendencia dancaria sin prejuicios, la necesidad de mostrar nuestra identidad tal cual es, la urgencia de indagar en los temas que inquietan a los hombres y mujeres del Caribe, de mostrar todos los colores de una región donde convergen tantas corrientes, son constantes. El concurso también evidenció cuánto terreno nos falta por andar, cuánto nos falta por aprender en materia de entrenamiento, de dominio de los conocimientos de los lenguajes de la danza, de indagación en su dramaturgia espectacular.

Asistir a las funciones en el Teatro Mella o a las de la sala Llauradó, dialogar con los participantes, fue ideal para constatar el loable esfuerzo de los creadores de esta porción del planeta para hacer su arte.

Christianne Enmanuel, bailarina y coreógrafa, quien trajo a concurso la obra *Jazz douss*, deja su testimonio:

En Martinica hay varios coreógrafos, cada uno con su estilo, pero soy la única que vive allá y que trabaja a menudo. Es muy difícil para nosotros mantener una

compañía, por eso los coreógrafos martiniqueses se van a otros lugares del mundo. Yo también voy a otros sitios, pero tengo la suerte de vivir de mi arte en mi país, viajo cuando hace falta dar clases en el extranjero o cuando contratan la compañía. Ha sido un trabajo arduo, y es una manera de ser militante: quedarte en tu país, formar bailarines, formar una compañía. Si no me hubiera quedado allá, no habría nadie, pero yo escogí construir en mi país.¹

Cecilia Camino y Awilda Polanco, directoras de la dominicana Compañía Bló a Bló y ganadoras del Concurso de Compañías con la obra *Exclamaciones*, expresaron:

Somos una compañía de mujeres con deseos de hablar sobre nuestra situación. Nosotras damos clases para ganarnos la vida, el trabajo de la compañía lo hacemos en tiempo extra, y nosotras mismas subsidiamos nuestras propuestas. Todo lo hacemos a pulmón, decidimos respirar a través de la danza y persistimos. Los espacios para la danza en República Dominicana son reducidos, sólo existe el Encuentro Anual de Danza que se hace en Santo Domingo desde 1996, donde siempre nos presentamos. La danza casi siempre se queda rezagada, es un trabajo arduo porque no hay público numeroso y no hay apoyo de las instituciones.²

Fuera de concurso

Invitados que suscitaron grandes expectativas fueron Luiz de Abreu, de Brasil; Ketty Noel y Nelisiwe Xaba, de Haití, Mali y Sudáfrica, y Norma Claire, de Guyana. El brasileño exhibió la desnudez de su cuerpo, mostrando, desprejuiciadamente, sus imperfecciones, jugando con la bandera de su país, en actitud provocadora. Ketty Noel y Nelisiwe Xaba, en *Correspondencia, conversación entre dos amigas*, desplegaron un juego a ser otras y ellas mismas, a disfrazarse y desnudarse, a cantar, a bailar, a gozar el hecho de ser mujeres, negras y diferentes. En mi criterio, lo más interesante fue la propuesta de Norma Claire, *Vete y vive*, donde la coreógrafa y bailarina explora varios senderos que van desde sus ancestros hasta la modernidad, desde las danzas tradicionales hasta la danza contemporánea, con la música ejecutada en vivo, plena de sugerencias a partir del título, en un *tempo* que, tal vez, se alarga innecesariamente.

Para ser sincera, debo confesar que la muestra invitada no cumplió mis expectativas. Llegaron de diversas partes del mundo, pero casi todas las propuestas se movían en la misma cuerda, la que apunta al estatismo, donde apenas se danza. Se pronuncian textos, casi siempre de manera imperfecta, y no puedo precisar si el minimalismo en el movimiento es una tendencia o incapacidad de bailar.

Nuestra condición de anfitriones permitió que se presentaran varios colectivos nacionales: Danza Libre y Danza Fragmentada, de Guantánamo; Danza del Alma,

Luyven Mederos en *Sueños de Coca-Cola*, Danza Contemporánea de Cuba



de Santa Clara; el Ballet del Teatro Lírico «Gonzalo Roig», de Holguín; Danza Espiral, de Matanzas. Las demostraciones afirmaron la extraordinaria pujanza de la danza cubana. Auspiciada por el Estado cubano desde los primeros momentos del triunfo de la Revolución, sustentada en un sistema de enseñanza artística al cual se vinculan los profesionales, en permanente interconexión con otras artes, en continuo intercambio internacional, la danza cubana evidenció un nivel muy superior al de otros países del área.

El futuro

...dame mar Caribe para andarlo
marejada y resaca
dame mar y noche
costas y silencio³

El Caribe, ruta que abre y cierra disímiles caminos, asiento de múltiples influencias, ha generado numerosos ritmos, numerosos bailes. La Bienal abrió la posibilidad de mostrar al mundo la identidad, poderosa y cambiante,

de esta área del mundo, propiciando la concertación de proyectos promocionales a favor de la danza caribeña.

La Primera Bienal de Danza del Caribe surgió con afanes itinerantes, lo cual será un escudo contra el aislamiento, si sabemos aprovechar la cercanía geográfica. Creo habrá que repensar el carácter competitivo de un evento que nace con vocación fraterna y estudiar la posibilidad de organizar encuentros como clases magistrales, talleres u otro tipo de espacio donde se intercambien experiencias de trabajo.

El éxito de la Primera Bienal de Danza del Caribe abrió una interrogante: ¿Cuándo se organizará el evento que necesita la danza contemporánea cubana? El próximo 2009 celebraremos los cincuenta años de la fundación de Danza Contemporánea de Cuba, eso podría ser un buen pretexto para tomar la iniciativa.

NOTAS _____

1 y 2 Declaraciones exclusivas a Danza Caribe, noticiero de Habana Radio.

3 Son versos de Otto Oscar Milanese, poeta dominicano.



Algunos ritos inútiles, coreografía de Sandra Ramy, DanzAbierta, Cuba



Mayo Teatral: brújula y rasero

Oswaldo Cano

MAYO TEATRAL, EVENTO QUE AUSPICIA LA

Casa de las Américas, y que a lo largo de una década ha sido capaz de congregarse a espectáculos y colectivos que se cuentan entre los mejores en nuestra área geográfica, volvió a ser cita obligada para los amantes de la escena. Aunque promocionado para efectuarse entre los días 9 y 18 del quinto mes del año, lo cierto es que las funciones comenzaron el 6 en Matanzas y se extendieron hasta el 25, cuando en Manzanillo cayó definitivamente el telón de la séptima edición. En esta ocasión los organizadores lograron reunir a grupos de seis países (incluyendo a Cuba), que ofrecieron diecisiete espectáculos en ocho ciudades. Con puestas dirigidas a los niños, de circo teatro, danza, monólogos, teatro clásico, talleres, la entrega de El Gallo de La Habana al grupo Teatro Escambray y del título de Doctor Honoris Causa al prominente creador colombiano Santiago García, estas jornadas primaverales constituyeron una auténtica fiesta.

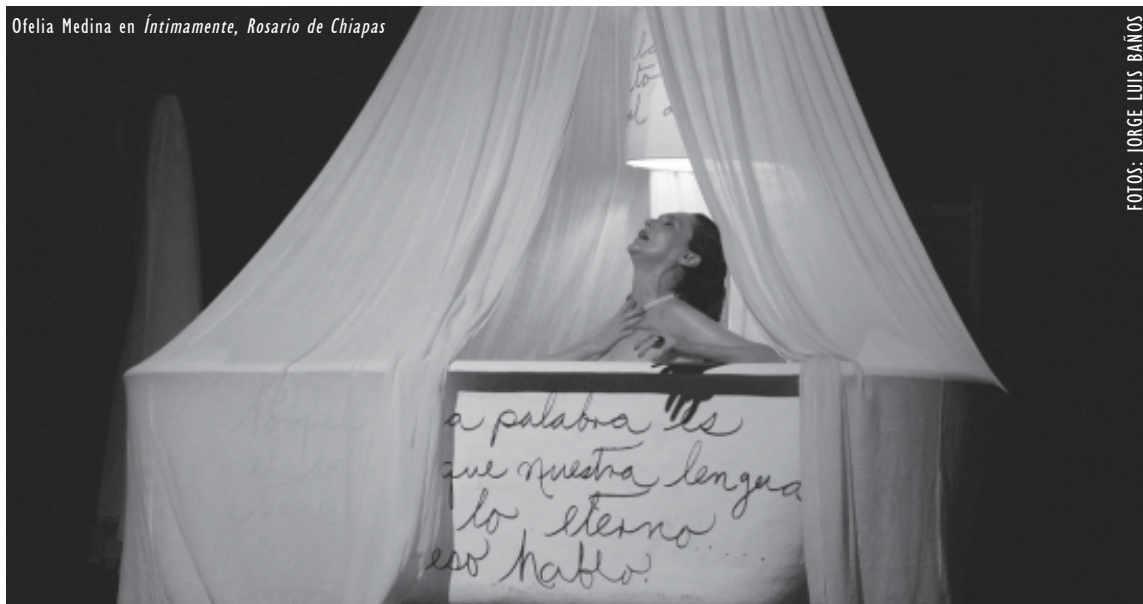
En el umbral del encuentro el Circo Teatro Udi Grudi, de Brasil, nos agasajó con *Ovo* (Huevo), una puesta en escena de Leo Sykes. El uso de rutinas y habilidades propias del clown, elementos de ilusionismo, técnicas habituales del excéntrico musical, humor, así como un juego que por momentos se torna violento, convierten a *Ovo* en un espectáculo que se comunica con facilidad con los espectadores sin distinción de edades. La utilización de materiales de desecho para ambientar, ubicarnos en tiempo y espacio o

para construir y animar figuras, hacer música y enhebrar una sencilla fábula, signan el quehacer de Udi Grudi. Imaginación, creatividad e intención cuestionadora, una faena interpretativa a cargo de Márcio Vieira, Luciano Porto y Marcelo Beré que se distingue por la ductilidad y el sentido de la medida, la apelación a la ironía y el ridículo como medios para poner en evidencia una realidad despiadada y contradictoria, son también rasgos distintivos de *Ovo*.

O Cano (Los tubos), la segunda oferta de Udi Grudi también dirigida por Sykes, resulta una serie de estampas donde lo astracán, la manipulación de estructuras que se arman y desarman ante nuestros ojos o la ejecución de instrumentos musicales fabricados a base de tubos de plástico, constituyen el eje del montaje. Aquí el encanto radica en buena medida en el sentido lúdico que deviene eje y puntal sobre el cual descansa la puesta. Entre las razones de su éxito y capacidad comunicativa está el hecho de que la suya es una poética que toma muy en cuenta la sensibilidad popular. Inventiva, juego paródico con el cine, ejecución de conocidas melodías, talento natural, rigor, sentido de la medida, son también razones de peso esgrimidas por los brasileños, quienes se incluyeron entre los principales animadores de la séptima edición de Mayo Teatral.

La destacada actriz mexicana Ofelia Medina concurre a la cita con *Íntimamente, Rosario de Chiapas*, responsabilizándose también con la dirección y la dramaturgia. A horcajadas entre el recital y el monólogo,

Ofelia Medina en *Íntimamente, Rosario de Chiapas*





Teófilo Torres en *A mis amigos de la locura*

Íntimamente... resulta atractiva por la mezcla de pasión y ternura, contención y energía con que Medina dota su propuesta. De aliento femenino, confesional, lírico y tomando como punto de partida la obra poética de Rosario Castellanos, esta invitación oscila entre la delicadeza y la denuncia. Pese a la calidad interpretativa de la protagonista del filme *Frida, naturaleza viva*, lo cierto es que *Íntimamente...* no logró seducir a los espectadores que fueron a su encuentro.

Teófilo Torres recurrió a una gestualidad precisa, se apoyó en tics, poses, posturas, para construir una coherente y gráfica cadena de acciones físicas capaz de tipificar a un locuaz marginal puertorriqueño que huye del vicio de la droga en *Papo Impala está quitao*. La recreación del habla popular boricua, junto a la plasmación del microcosmos del hampa menor a la que pertenece el protagonista, deviene inequívoco mecanismo de denuncia capaz de utilizar al humor como eficaz recurso para vigorizar el diálogo con la platea. Sin desplazarse del centro del escenario, auxiliándose de muy escasos elementos, Torres —quien se encarga además de la dirección— encara el monólogo con sobriedad y pericia. Basado en un relato de Juan Antonio Ramos, *Papo Impala...* acude a la analogía y el retozo con obras clave de la literatura universal (*La metamorfosis*, *Cien años de soledad*, *La Celestina*, *Edipo Rey...*) para convocarnos a la reflexión aguda y cómplice. A pesar de que el texto admite una poda que lo haría mucho más sintético, lo cierto es que las dotes histriónicas de Teófilo Torres, el ritmo que le impone al acontecer, su capacidad para subvertir, dialogar, convencer, ironizar, hacen de *Papo Impala...* un montaje de incuestionables valores.

A mis amigos de la locura resultó la segunda incursión de Torres con la cual volvió a impresionar favorablemen-

te. De nuevo se responsabilizó con la dirección del monólogo para conformar un espectáculo incisivo y cuestionador que reflexiona, con una mezcla de sinceridad y desparpajo, sobre el papel subalterno que les es reservado a los boricuas por la metrópoli neocolonial. El protagonista, un coterráneo suyo que ha enloquecido víctima de uno de los síndromes que acosan a los veteranos de guerra, realiza una encendida diatriba contra los políticos corruptos, la ferocidad, el individualismo, la indolencia, el guerrerismo y otros males endémicos del mundo de hoy. Acudiendo una vez más a una minuciosa cadena de acciones físicas que ponen de manifiesto el desajuste emocional del personaje, echando mano a los cambios de tono, de inflexión, a los exabruptos o la sorpresa, Torres elabora una imagen humana y cálida del lúcido orate. Rupturas de la cuarta pared, envidiable relación con el público, giros o acentos propios del habla popular, humor grueso, frases en inglés, galimatías en medio de los cuales aflora la verdad, la razón, la chispa iluminadora y que oscilan entre lo soez y lo absurdo, son otros de los recursos de que se vale el intérprete para apuntalar un montaje que, para sorpresa de concurrentes y transeúntes, comienza en la calle.

Esperada con especial interés debido tanto a la trayectoria de un grupo emblemático como La Candelaria, como por la calidad del texto del cual parte, *Antígona* no colmó las expectativas suscitadas. Encaminada a reflexionar sobre las nefastas consecuencias de la guerra, la puesta de Paticia Ariza pone su acento en el rol de víctima que le ha tocado jugar a la mujer en medio de tales conflictos. Chispazos de ironía que equiparan las salidas de Creonte con las doblesces de un político de estos tiempos, un sugerente diseño de luces y un marcado interés por acercar la trama a las actua-

les circunstancias colombianas constituyen algunos de sus aciertos. Sin embargo, ni la faena de los actores ni la propia concepción de la puesta en escena alcanzó la contundencia y capacidad comunicativa de otras propuestas del colectivo.

Proveniente de México arribó la tropa de La máquina de Teatro liderada por Juliana Faesler, joven directora que nos convidó a contactar con *Nezahualcóyotl, ecuación escénica de memoria y tiempos*. Faesler, quien también se responsabilizó con la dramaturgia, concibió un montaje en el que el pasado prehispánico, la mitología y la actualidad, conforman un enjundioso tejido. Recurriendo a las analogías compara la rebelión de Nezahualcóyotl, príncipe de Texcoco, que desembocó –en el siglo xv– en la anhelada emancipación de su pueblo hasta entonces sometido por mexicas y tepanecos, con la dependencia de naturaleza satelital que vincula a la ciudad que hoy lleva su nombre con respecto al DF. Historia, mitología y realidad se dan la mano para protagonizar una dolida protesta en contra de la indolencia y el olvido al que son sometidas comunidades y etnias segregadas a los oscuros márgenes que genera el subdesarrollo. Máscaras, tocados, afeites, poses que nos remiten a las imágenes apesadas en los antiguos códices, palabras pronunciadas en lenguas ancestrales, sonidos emitidos por los actores que van creando una sonoridad arcana, se maridan con giros y frases de la jerga callejera, resonancias, situaciones, avatares, contingencias del mun-

do de hoy. Un orbe liberado, más justo, menos cruel, con todo y sus rigores, es contrapuesto al descabellado irracionalismo de un presente supuestamente civilizado pero en verdad salvaje. Tesis y antítesis que nos convidan a reflexionar y tomar partido. A lo que hay que agregar una labor actoral signada por la sobriedad y la limpieza, en medio de una escena desnuda donde apenas unos paneles sugieren el entorno citadino, hicieron de esta reflexiva y profunda ecuación otro momento singular.

Luego del sonado éxito obtenido en los escenarios cubanos, hace algo más de un lustro, con *Nuestra señora de las nubes*, Arístides Vargas –en calidad de autor y director– y Malayerba volvieron a impactar positivamente al público que contactó con *La razón blindada*. Es precisamente el personaje asumido por Vargas quien nos da la clave del texto y el espectáculo al reiterar que su propósito es construir un túnel intangible. Justo de lo que trata *La razón blindada* es de la necesidad inaplazable de hallar una fórmula, un mecanismo liberador que les permita a dos convictos sustraerse de las atrocidades a las que son sometidos en una cárcel de alta seguridad. En otras palabras, lo que presenciamos aquí es un canto a la imaginación realizado con una envidiable economía de medios a los cuales se les dan un máximo de utilidad y sentido. Recurriendo a personajes y situaciones provenientes de *El Quijote*, al absurdo, la superposición de ficciones, el humor, apelando a un verbo ingenioso, transgresor, agudo, a la sátira o la metáfora, el dramaturgo construye una historia delirante al tiempo que realiza una contundente denuncia contra las arbitrariedades dictatoriales.

Lo más sobresaliente del montaje realizado por el conjunto ecuatoriano corre a cargo del elenco conformado por Vargas y Gerson Guerra. Desde las notas al programa los hacedores nos advierten que presenciaremos una actuación oculta. Resulta que son las manos, la máscara facial, las posturas, los recursos paralingüísticos los asideros de dos intérpretes que permanecen sentados durante toda la representación y que son capaces de convertir los obstáculos en sugerentes alternativas plenas de imaginación y sutileza. Un insinuante diseño de luces, la atinada utilización de los escasos objetos presentes en la escena, las proyecciones, el ritmo, contribuyeron también a que *La razón blindada* se erigiera como uno de esos espectáculos que perduran en la memoria.

El grupo Teatro Escambray –colectivo fecundo e imprescindible fundado por Sergio Corrieri en 1968 que radica desde entonces en la zona montañosa del centro de la Isla– mereció el Gallo de La Habana, importante galardón que otorga la Casa de las Américas. Un núcleo de sus más jóvenes miembros los representó al llevar a escena *She loves you, yeah, yeah, yeah*. Se trata de un manojo de cuentos de Francisco López Sacha, Miguel Mejides, José Ramón Fajardo, Guillermo Vidal y Abel Prieto, que nos remiten al fundacional contexto de los años sesenta con una mezcla de nostalgia y sentido crítico. La incertidumbre ante la vida, los apremios sexuales, tabúes, esquematismos, el mundo de la



Antígona, La Candelaria

escuela, las fiestas o el servicio militar, constituyen algunos de los principales tópicos abordados en *She loves you...*

El montaje da continuidad a una línea de trabajo que ha caracterizado la labor de Teatro Escambray durante sus cuatro décadas de vida al recurrir a cuentos de Onelio Jorge Cardoso, Senel Paz o Reinaldo Montero. Un inequívoco aliento juvenil, la convergencia de la teatralización y la narración oral, la utilización de conocidas melodías de los Beatles junto a un ritmo dinámico, caracterizan a una puesta que se distingue por su sencillez y la utilización de un mínimo de elementos para conferirle el protagonismo a la palabra. En la labor de los actores se aprecian defectos de dicción y el uso de timbres que por momentos suenan muy parecidos, pero lo cierto es que se comprometen con los personajes que encarnan, a los cuales defienden con sinceridad y frescura. Creo no sería ocioso recordar que *She loves you...* nació por la necesidad de culminar la trayectoria académica de los miembros del elenco. No obstante, pese a este alumbramiento de indudable estirpe escolar, la puesta es capaz de figurar en la cartelera de un evento de esta envergadura sin que la misma se resienta.

Una visualidad depurada e incitadora, la sustitución del argumento bien tramado por estampas, *flashazos* proclives a sorprender y sugerir, caracterizan a *Visiones de la cubanosofía*, montaje de Nelda Castillo con El Ciervo Encantado. *Visiones...* no descansa exclusivamente en la palabra, su fuerza mayor, sus estímulos más eficaces provienen de las imágenes, la banda sonora y la labor de los actores. Se trata de un espectáculo con sabor y saber cubanos que va del desparramo a la sutileza y de las conductas arquetípicas a

paradigmas tutelares de la nación echando mano tanto al choteo, elemental y arrasador, como a la sublimación de valores entrañables para el cubano. La exploración en los lenguajes del cuerpo, la voz, la iluminación, las máscaras o el sonido, así como la mezcla a voluntad de géneros y estilos que van de la farsa al grotesco, incluyendo lo alegórico, resultan perfiles definidores no solo de *Visiones...*, sino de la poética de El Ciervo...

Fiel a su propensión aglutinadora, Mayo Teatral volvió a ofrecernos una muestra diversa del teatro latinoamericano y caribeño, con la particularidad de involucrar en esta ocasión a otras ciudades de la Isla. Además de La Habana, centro del evento, Pinar del Río, Matanzas, Cárdenas, Santa Clara, Cienfuegos, Bayamo y Manzanillo acogieron a varios de los grupos participantes. Beneficiosa expansión que ojalá pronto incluya los talleres y otras variantes tan necesarias para el desarrollo del arte teatral. Fueron precisamente los diálogos teóricos, los encuentros y desmontajes, algo que se extrañó. La calidad, no solo de los espectáculos foráneos, sino también de la excelente muestra cubana que –además de las propuestas aquí reseñadas– estuvo integrada por *Delirio habanero* (Teatro de la Luna), *aquicalquier@* (El Público), *Demo-N/crazy* y *Carmen* (Danza Contemporánea) y *Los zapatos de rosa* (Teatro de las Estaciones), fue uno de los rasgos distintivos de una bien pensada programación. Un denominador común a la mayoría de las puestas en escena participantes resulta el interés por abordar críticamente la realidad. Esa vocación de estirpe brechtiana de convertir a la escena en tribuna y tribunal resulta brújula y rasero en los tiempos que corren.

La razón blindada, Malayerba



Entre la excepción y la regla: Mayo Teatral 2008

Yohayna Hernández

I

Las Temporadas de Teatro Latinoamericano y Caribeño que, bajo el nombre de Mayo Teatral, organiza la Casa de las Américas desde 1998 constituyen, sin lugar a dudas, una zona de encuentro y aprendizaje para todos los teatristas y el público de la Isla. Funcionan como espacios de pensamiento artístico gracias a la confluencia de propuestas significativas del panorama escénico latinoamericano y caribeño. A lo largo de sus siete ediciones, estas temporadas se han convertido en un centro de *acción teatral*. Un evento esperado y respetado por todos. Una puerta abierta para el cruce de discursos teatrales que definen áreas identitarias de creación, articuladas según el registro individual o colectivo de experiencias escénicas comprometidas ideológicamente con caminos auténticos de investigación y experimentación, insertados dentro de las problemáticas actuales que emergen de las realidades latinoamericanas.

Uno de los méritos fundamentales de este evento instalado en el mes de mayo, fecha que evoca las barricadas parisinas, es su énfasis en las estrategias escénicas más que en los resultados. Aunque si esta tesis se interpreta literalmente pudiese traer equívocos. Pues espectáculos de probada artísticidad han subido a las tablas. Pienso de manera rápida en *Nuestra señora de las nubes* de Malayerba, *O Marinheiro* y *La chica que quería ser Dios* de Matacandelas, *La estupidez* de El Patrón Vázquez. No obstante, si un valor ha identificado a Mayo Teatral, y con ello a su equipo de ideadores, es la solidez de un concepto a la hora de estructurarlo. Ello impide que la cita se convierta en una vidriera de puestas en escena con registros de disímiles calidades, donde determinadas firmas probadas salvan la selección de los espectáculos participantes, como sucede en numerosos eventos que se realizan en nuestro panorama teatral. La selección responde más que a patrones rígidos de calidad en los resultados, a inquietudes teóricas, culturales, tensiones y oposiciones creativas, debates presentes en la escena latinoamericana contemporánea y alternativas de resistencia teatral en medio de contextos de creación realmente complejos. Las claves

de la muestra hay entonces que buscarlas en las combinaciones de los espacios reflexivos —en particular los centros de los Encuentros de Teatristas— con las zonas de demanda que nuestra escena exige desde sus alcances y limitaciones.

Lo anterior trae como resultado la apuesta por un encuentro crítico, donde las diversas teatralidades exponentes de los rostros contemporáneos de la escena latinoamericana, intercambian y testimonian sus maneras de hacer y pensar el teatro a través de charlas, conversatorios, demostraciones de trabajo, desmontajes, conferencias, paneles, exposiciones, homenajes, presentación de publicaciones, talleres, entre otros. Este es el sentido que, al menos en lo personal, como participante activa desde la edición de 2001, he advertido, e incluso, he aprehendido mayo tras mayo.

Hecho que explica que montajes como *El Quijote* de La Candelaria, *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani, *Historia de un caballo* de Teatro Buendía, poéticas que defienden el teatro de grupo y sus procedimientos de creación, coincidieran con otros más cercanos a los dispositivos performáticos como *El Museo de la identidad fetiche* de Guillermo Gómez Peña o *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes* de Teatro El Público, unido a otras formas de producción teatral como los discursos de Astrid Hadad, Denise Stoklos, Ana Wolf, pues el Encuentro de Teatristas en la edición de 2001 se erigió bajo el lema: «El futuro del teatro latinoamericano». Así sucede en 2002: *Bacantes* de Teatro Buendía, *Pargo* de Teatro del Trapo, *Las abarcas del tiempo* y *Crónica de una muerte anunciada* de Teatro de los Andes, *Chorus perpetuus* de DanzAbierta dialogaban como exponentes de «las posibles dramaturgias»¹ presentes en la escena latinoamericana y caribeña.

Mayo Teatral resulta entonces un evento de dramaturgia coherente, con una dinámica que puede mostrar imperfecciones en las partes, pero no como sistema, pues todo se encuentra felizmente conectado —los talleres, los Encuentros, las charlas, las propias puestas—, según pilares bien definidos que oscilan cada año. Estos han recorrido desde las coordenadas de subsistencia de los discursos teatrales latinoamericanos, la ritualidad escénica, las dramaturgias

posibles, la memoria, la identidad y los desplazamientos, hasta los aniversarios de prestigiosas figuras e instituciones, años donde la coherencia se debilita un tanto en su sentido total, pero la presencia de teatristas de alto reconocimiento asegura entonces la exclusividad de la cita.

II

A Mayo Teatral 2008 llegamos con esta experiencia. Motivados además por la visita de prestigiosos grupos (La Candelaria, Malayerba) y figuras de reconocimiento internacional (Teófilo Torres, Wilson Pico, Ofelia Medina). Una muestra cubana, a diferencia de otros años, conformada por colectivos paradigmáticos con sólidas entregas. Y, sin embargo, a pesar de lo anterior, Mayo no fue el evento de excelencia escénica al que nos tiene acostumbrados. Los porqués habría que localizarlos quizás en el debilitamiento de su concepto gestor, en la escasez de problemáticas con las que sistemáticamente esta fecha irrumpía en nuestro acontecer teatral.

El primer indicador se registra en la ausencia de espacios teóricos, reflexivos y de intercambio pensados en función de explorar el estado actual de la escena latinoamericana, sus sitios de poder, de resistencia, de intrusión social. Ausencia que paraliza el sentido mayor del evento, pues no se trata de meras actividades complementarias dentro de la programación, sino del centro y la finalidad de la propia cita. Mayo Teatral no se sostiene por la autosuficiencia de los discursos en escena, sino además desde el tejido que articulan el testimonio de los creadores y sus procesos, sus inquietudes e incertidumbres ante la creación, las urgencias éticas, sociales y políticas que motivan sus intervenciones artísticas en la contemporaneidad. Esa experiencia compartida de manera directa en los encuentros de diverso tipo faltó en la edición 2008, la cual se convirtió en una discreta muestra de puestas en escena, acompañada de dos talleres² y dos exposiciones.³ Por qué no aprovechar la presencia de Santiago García, Aristides Vargas, Teófilo Torres, Wilson Pico y otras figuras de la escena latinoamericana presentes para generar espacios de confrontación.

El siguiente indicador aparece en la selección de los espectáculos extranjeros. Es lógico que ante la inexistencia de los eventos teóricos, los montajes se conviertan en el centro de interés del Mayo. A lo que habría que agregar también que ante la ausencia de un concepto gestor, la efectividad de estos se concentre en dos aspectos: la calidad y la actualización que sus discursos imprimen tanto a nuestra escena nacional como a los espectadores. Sin embargo, la calidad de las propuestas extranjeras no fue mayoritariamente lo que predominó, unido a una oferta muy poco diversa, incluso repetitiva, en cuanto a las maneras o tendencias creativas de la escena latinoamericana.

La muestra extranjera tuvo en esta ocasión una peculiaridad. Varios de los grupos invitados presentaron dos propuestas (Malayerba, Udi Grudi, Teófilo Torres). Hecho que en otras ocasiones hacía un colectivo, ahora era habitual en

más de uno. Pero con una particularidad. Si un grupo como Matacandelas, en ediciones anteriores traía dos espectáculos, estos eran muy diferentes entre sí.⁴ En esta ocasión, los trabajos de los grupos se inscribían en los mismos procedimientos en términos de búsquedas y de resultados escénicos y similares mecanismos de expresión.

Aunque hay un consenso en la dimensión ideológica que la mayoría de las puestas extranjeras proponen, se extrañó la diversidad en términos de producción, de lenguaje, de experimentación escénica. Faltaron experiencias discursivas también presentes en el panorama latinoamericano y que compensan, digamos, el paradigma que sostenemos del mismo. Para ejemplificar a partir del propio evento faltaron propuestas como *Conjugado* de Compañía Vértice de Teatro, *La última cinta magnética* de Sportivo Teatral, *O Marinheiro* de Matacandelas, *Mujer en la Luna* de Elia Arce, *La estupidez* del Patrón Vazquez, *Mujeres soñaron caballos*, teatro semimontado de Daniel Veronese. Sentí que la muestra estuvo demasiado girada hacia un rostro muy típico y unificado del teatro latinoamericano: teatro popular, teatro político, teatro de grupo.

La Candelaria y Malayerba constituían el plato fuerte esperado por todos, pues son dos prestigiosos grupos ya conocidos en Cuba. Sin embargo, La Candelaria presentó una relectura del mito de Antígona que se debilita precisamente en la actualización del referente clásico, una partitura que se asume desde un tono elevado, solemne, pero vaciada de las interrogantes políticas y éticas que pueden sostener en pleno siglo XXI, en los contextos de violencia política y social que viven las sociedades latinoamericanas, el comportamiento arquetípico de Antígona. La realidad colombiana tal cual, desprovista de todos los mecanismos poéticos de ficcionalización, se asemeja más como material ideológico al texto sofocleo que lo que fue capaz de erigir La Candelaria desde su texto espectacular, también deficiente en la conformación de su discurso escénico, y cuando digo la realidad colombiana lo hago como quien dice la peruana, la brasileña, la mexicana...

En el caso de Malayerba con *La razón blindada* reconozco que estamos ante un espectáculo de un alto nivel de artísticidad en sus registros actorales, un espectáculo válido desde la propia partitura textual, que sí supo concretar los arquetipos cervantinos en su contexto si lo comparamos con el trabajo de La Candelaria. No obstante, mi relación con esta poesía escénica, que es sin duda todo montaje de Malayerba, fue menos impactante por reconocer en la manera de componer constantes con las que ya había interactuado en otros de sus montajes, y en particular, en la dramaturgia de Aristides Vargas.⁵

III

De la muestra extranjera un momento de lujo que disfruté y me tomó por sorpresa fue la interpretación de Teófilo Torres en *A mis amigos de la locura*. Tengo que confesar que me acerqué a esta propuesta muy prejuiciada, pues tenía pésimas referencias de *Papo Impala está quitao* según las personas que asistieron a la primera función. Sin embargo, asistí a las tres presentaciones que se hicieron



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

*A mis amigos de la locura*

de *A mis amigos de la locura* y lamento mucho haberme perdido el otro espectáculo.

A mis amigos de la locura, de la autoría de Ernesto Ruiz Ortiz, con adaptación, actuación, diseño y dirección de Teófilo Torres, es la experiencia más auténtica que guardo de este Mayo Teatral 2008.⁶ Trabajo exponente de una voluntad contemporánea de asumir el teatro político sin descuidar el aspecto formal de la entrega. Carlos Umpierre, veterano de la guerra de Vietnam, mutilado psíquicamente, invierte el esquema objeto-sujeto al que lo tiene acostumbrado su siquiatra, convierte a este en un muñeco inflable y descarga toda su ira de subalterno, de desecho postcolonial, en un acto de subversión ante los espectadores que convierte en cómplices de sus confesiones, de sus locuras.

La máxima shakesperiana la traduce a «jodón jodío o jodío jodón» y apuesta por lo segundo, rebelándose primero ante su siquiatra, luego ante el psicoanálisis como herramienta de manipulación del poder y finalmente ante su gobierno/gobernantes y las relaciones políticas de coloniaje que mantiene con los Estados Unidos. Denuncia que comienza en un plano íntimo para terminar con una marcada protesta pública ante la situación de estado-libre- asociado de Puerto Rico.

Teófilo se inserta con su Carlos Umpierre en la lógica que utiliza la locura del personaje —hecho que reduce la credibilidad de su accionar— como mecanismo que deconstruye la realidad política y su discurso hegemónico y saca a flote todas las problemáticas en juego. La locura de Umpierre funciona entonces como factor de ataque y resistencia a un mismo tiempo. Le permite ser agudo con sus victimarios en la misma medida que lo protege ante las repuestas represivas de estos. Carlos Umpierre es uno de los actores sociales que pone en crisis al sistema capitalista, pues es precisamente una resultante del mismo para la cual no existe una alternativa de coexistencia —esquizofrénico, pobre, marginal, veterano del ejército estadounidense— pero que reproduce una cultura de la violencia (ejemplificada en el espectáculo en su interacción con el muñeco, icono del siquiatra y de toda la estructura de poder), que ya no solo se localiza en la periferia, sino que además se desplaza e instala en los centros urbanos.

Lo anterior a nivel de lenguaje se organiza de manera sencilla. El actor se convierte en el eje fundamental de esta propuesta que comienza en la calle y luego se traslada a la

sala. El espacio escénico contiene una mesa y una silla a semejanza de la recepción de una clínica, donde el personaje espera ser atendido por el médico. La fábula acontece durante esta espera y la obra culmina precisamente cuando el paciente entra a la consulta. La caracterización del personaje se apoya en los elementos de vestuario (una chaqueta deteriorada que remite al uniforme militar), de maquillaje (la sombra de la barba, el pelado y las ojeras que indican un descuido de su aspecto físico) y en la gestualidad del actor. Esta se construye a partir de una serie de acciones a manera de manías/tics que el intérprete ejecuta constantemente con altos grados de veracidad y precisión (tocar los extremos laterales del escenario, ponerse y quitarse la chaqueta, escribir en pequeños papeles, golpear y gritarle al muñeco, pasarse las manos por la cara).

La relación con el público es de frontalidad, pues mientras el personaje aguarda su turno, revela a los espectadores sus relaciones tirantes con el siquiatra, sus conflictos con el padre, aspectos de su pasado estudiantil, amoroso, los sueños que le inventa al psicoanalista pues sabe que es uno de sus entretenimientos favoritos, y así, de esta manera, se va conformando la fábula, que contiene un amplio margen para la improvisación, incluso hasta en el ordenamiento de los sucesos fundamentales.

De *A mis amigos de la locura* me gustaría destacar dos aspectos que me resultaron interesantes. El primero es la dinámica que se crea entre la lucidez y la locura del personaje. Si desde su fisicalidad Carlos Umpierre exterioriza durante toda la puesta su locura, la sagacidad de sus enunciados nos hace sospechar que esta locura puede ser simulada o construida, sobre todo en los momentos en los que se muestra desde una perspectiva crítica.⁷ Sin embargo, esta impresión es matizada e interrumpida con abruptos cambios de ritmo en la puesta, donde el personaje cae en estados incontrolados de ira y golpea al muñeco o sufre contorsiones que lo paralizan. Lo anterior complejiza la lógica de recepción de la propuesta, que tiene un final bien ambiguo, pues no sabemos si Carlos Umpierre entra a la consulta para subvertir el esquema dominante-dominado, o si lo que ha ejecutado en la sala de espera no es más que una rutina y continuará siendo el sumiso de siempre, lo que le otorgaría a la historia un carácter cíclico. No sabemos si la simulación se coloca en la locura o en el supuesto acto de rebeldía.

El segundo elemento radica en el trabajo con la politicidad. La ideología de la puesta no se coloca en el discurso del personaje, lo cual la hubiese convertido en un típico panfleto. Todo lo contrario, aunque en ocasiones hay alusiones directas de hechos y figuras reales, el espectáculo no pierde su centro de conflictividad en las relaciones siquiátra-paciente, que son las que contienen, de manera implícita, las lecturas que sitúan esta entrega dentro de los derroteros del teatro político. Incluso a la condición de veterano de guerra del personaje no se alude desde la fábula, sino que se sugiere en el elemento de vestuario y una serie de gestos militares que incorpora de manera reiterada en su cadena de acciones.

Asistir al espectáculo en tres ocasiones me permitió no sólo disfrutar de diversos momentos de improvisación que el actor fue modificando según la reacción del público, sino registrar además dos tonos diferentes y que condicionaron dos maneras de recepcionar la propuesta. Uno, correspondiente a la primera función, estuvo caracterizado por el cinismo del personaje. Este era más contenido, choteador, su enfrentamiento con el siquiátra se convertía en un recurso de comicidad atravesado por el carácter irónico de los enunciados. Las crisis que sufre Umpierre irrumpían con mayor extrañeza por estar trabajando generalmente en tonos bajos. El otro, correspondiente a las restantes funciones, era más sentido, más acelerado, el personaje resultaba muy afectado por la situación, y predominaban los tonos altos, exacerbados. Había una especie de cólera, de «seriedad» en los enfrentamientos paciente-médico, se sentía más la presencia del sistema de ideas del actor que las del personaje.

Ello produjo dos espectáculos en grados sutiles muy desiguales. Uno aparentemente más divertido y ligero, que se relacionaba con el público a través de la mordacidad del discurso. La dinámica lucidez-locura apunta hacia una simulación de rebeldía y parece entonces que la historia se repetirá una y otra vez, pues Carlos Umpierre hasta cierto punto disfruta esa relación de superioridad que le impone su siquiátra y se contenta con las pequeñas oscilaciones víctima-victimario. Otro más serio, donde Carlos está dispuesto al cambio e irrumpirá en la consulta para subvertir el esquema, pues su condición de oprimido le resulta ya insostenible; aquí se reducen los niveles de ironía y de cinismo tanto en el discurso del actor como en el del personaje, lo cual neutraliza también los efectos de comicidad.

A mis amigos de la locura, bajo la actuación y dirección de Teófilo Torres, fue sin duda una clase magistral de interpretación por lo impecable de su partitura corporal, gestual y la forma de enunciar el texto. Recuerdo el diálogo del personaje con Cristo, sus especulaciones en torno a la señora Romeu, las disquisiciones acerca de la pata de gato y la pata de conejo... A pesar de su experiencia en el oficio y el reconocimiento que su trabajo actoral tiene a escala internacional —ya sea en el teatro, la televisión y el cine—, Teófilo se mostraba con gran humildad, ansioso y deseoso de confrontar con el público presente, una vez

concluido el espectáculo, las impresiones e inquietudes que les había provocado su entrega.

Este espacio que demandaba el actor es otro indicador que confirma la urgencia de mantener en el diseño de estas temporadas estrategias organizativas que no se rezudcan al desfile de las diversas poéticas de la escena latinoamericana y caribeña en nuestros escenarios, sino que se erijan como encrucijadas orgánicas de acción escénica, que antecedan y prolonguen lo que se muestra en las tablas. Mayo Teatral 2008 se resintió en este sentido, aunque confío que esta edición funcione como la excepción, y no la regla, para futuros encuentros.

NOTAS

- 1 El tema del Encuentro de Teatristas de la edición de Mayo Teatral 2002 fue: «Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe». En el mismo se teorizó, a través del testimonio de los creadores de la muestra, la convergencia de diferentes tipos de dramaturgias como la dramaturgia de autor (versiones y subversiones), de actor, del director así como los procesos creativos que se instalan en las fronteras interdisciplinarias.
- 2 En esta edición, a diferencia de otras, solo se produjeron dos talleres: «Construcción de instrumentos musicales alternativos para la escena» impartido por los integrantes de Circo Teatro Udi Grudi y «Creación de personajes. Taller sobre dirección de actores» impartido por Ofelia Medina. Si comparamos estas opciones con otras ediciones del evento (Rafael Spregelburd, Marco Antonio de la Parra en 2006; Elia Arce, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Cristóbal Peláez en 2004; César Brie, Gabriela Fernández, Pablo Ruiz, Cristóbal Peláez en 2002 y Ricardo Bartís, Santiago García, Miguel Rubio, Charo Francés y Aristides Vargas, Denise Stoklos en 2001) notamos una escasez de alternativas y de exclusividad en los talleres que estas temporadas ofrecían, espacios que realmente pronunciaban auténticos nexos con las carencias de nuestro panorama teatral.
- 3 «Si se ensaya... se estrena» de Juan José Palma y «Teatro Escambray: cuarenta años».
- 4 Matacandelas presentó en 2002 *Pinocho*, *O Marinheiro* y *Angelitos empantanados*, tres espectáculos bajo la firma en común de Cristóbal Peláez, pero divergentes en estilos, géneros, discursos, cada uno certero desde su lenguaje escénico y exponente de una poética que se niega a encasillarse en una manera de hacer. En 2004 trajo *La chica que quería ser Dios* y *Medea*, propuestas también diferentes, aunque en esta ocasión la segunda no era de la autoría escénica de Cristóbal Peláez.
- 5 Dos personajes que se desdoblaron y asumen numerosas identidades, un espacio escénico conformado a partir de escasos objetos que los actores transforman continuamente desde su función, un tiempo no lineal, uso de retrospectivas, una realidad ficcional construida a partir de la poesía de la palabra y de metáforas situacionales, una marcada denuncia y compromiso social, una puesta en escena que se sustenta en el valor de la partitura textual y los registros actorales.
- 6 Aclaro que solo me refiero a los espectáculos extranjeros, pues anteriormente referí la excelencia de la muestra cubana, pero como todos los espectáculos que la componen ya los había visto antes de esta fecha y en más de una ocasión, por ello no los incluyo en el análisis.
- 7 El personaje reitera que es loco, pero no bruto.

Oficio de la crítica

■ Sonata de figuras

Una de las obras invitadas al Octavo Taller Internacional de Títeres de Matanzas fue *La historia del Zar Saltán, su hijo, el famoso y poderoso príncipe Guidon y la hermosa princesa cisne*, de la compañía eslovena de teatro Miniteater. De este grupo conocíamos en nuestro país dos obras: *Medeamaterial*, del dramaturgo alemán Heiner Müller, dirigida a un público adulto, y una obra infantil, *Pulgarcita*, exploración en la técnica de los títeres de tecnología digital. En esos dos caminos fundamentales del colectivo —lo que llaman el *post-teatro* y el dirigido a un público de jóvenes y niños— se intenta unir la experimentación con los requerimientos que cada audiencia impone, lo cual hace posible romper normas establecidas por prejuicios. En principio no se establecen diferencias de rigor en un trabajo para niños o adultos. Es frecuente ver cómo la belleza de algunas obras para niños se descuida simplemente porque los niños son menos *agudos* a la hora de validar o no una obra a partir de lo cuidado de su imagen. Un niño es un ser en un proceso activísimo de educación: puede que sea más tolerante con la imagen descuidada, pero eso no significa que su educación estética sea deficiente. Y *La historia del Zar Saltán* es ante todo una obra bella. De recursos mínimos pero cuidados en extremo.

Si no estuviera esa belleza visual en primer lugar, la obra fracasaría porque debe contar con un impedimento de entrada: la fuerte narración verbal es dicha absolutamente en esloveno. Así los espectadores deben seguir la puesta en escena a partir de la narración visual y el trabajo de los



actores. A mi entender, la obra no funciona para un público desconocedor de su fábula o del idioma: no se trata de seguir una historia, sino de moverse por una superficie de atracciones visuales y sonoras. La fábula, el cuento, puede desdibujarse, ser incomprendible, pero se puede encontrar una relación emocional con la puesta, armada sobre lo maravilloso o lo cómico, por ejemplo. La ausencia de texto verbal nos permite relacionarnos con la obra de esa otra manera y fijarnos en zonas distintas de la narración. Esta es una puesta en escena de excelente composición. De la misma manera que se estructura una pieza musical, digamos, una sonata, el director Alexander Anurov (invitado por la compañía para dirigir especialmente esta obra de Pushkin) logra distribuir motivos y variaciones escénicas que le otorgan a la puesta un ritmo preciso y efectivo, que maneja la atención del espectador. El *montaje de las atracciones* se compone a partir de esa estructura casi musical. Lo preciso de esa ejecución

escénica es la necesidad básica de esta representación y descansa por supuesto en el trabajo de los actores.

Según el director del Miniteater, en esta puesta se respeta íntegro el texto del poeta romántico ruso Alexander Pushkin. Se trata de mantener la fuerza poética de la narración del autor ruso para cumplir también con un objetivo claro: promocionar la importante obra del autor de *Eugene Oneguín*. La obra es una narración escénica del cuento. Los actores transitan al menos por tres planos de personaje: los representan mediante las figuras animadas, encarnándolos, o como narradores fuera de la fábula, y desde esas diferentes instancias componen el trabajo escénico manteniendo un nivel constante. A la sencilla pero virtuosa manipulación, a una sólida interpretación de los personajes construida a partir de elementos claros de caracterización, se une la capacidad de narración de los actores. Contar un texto en esta puesta en escena adquiere una importancia casi similar a los otros modos de enuncia-

ción. El actor debe lograr altos niveles de concentración de su presencia y un uso detallado de la voz. En esas tiradas de texto sin demasiadas acciones —en ese sentido primario de simplemente moverse— se ve un talento innegable que expresa la posibilidad de evitar adornar con movimientos vanos. Ese sentido musical que mencionábamos se expresa en el trabajo de los actores en un ritmo controlado y exacto, en la composición que crean para sus propios personajes y en la relación con los otros. La coreografía es precisa, las partes se mueven como piezas de relojería, es una puesta en escena que también se soporta por el sentido mágico que provoca una composición virtuosa, múltiple, dinámica y controlada, barroca. Y eso es lo que logran Milian Stefe, Akira Hasegawa y Natasha Matjsec. El primero arma su trabajo como figura reposada que mantiene el peso de la acción. Con un trabajo menos visible —es curioso que en la mayoría de las ocasiones es la persona que se encarga de conectar el escenario con ese espacio misterioso en el fondo de donde salen las figuras—, logra armar el espacio de los otros actores. Hasegawa funciona de manera más dinámica, se encarga de los momentos donde la acción toma un ritmo acelerado en combinación con Matjsec y su interpretación tiene un brillo gracioso, ligero. Natasha Matjsec es sin duda la figura central de la composición. Combina una milimétrica pero libre técnica de manipulación con una interpretación enfocada y llena de momentos sorprendentes. Se mueve en su composición particular con altos niveles de coherencia y control del efecto que causa. La combinación de esas cualidades conforman una interpretación donde es imposible encontrar bajos, donde los actores mantienen una sintonía absoluta.

La escenografía y las figuras son de la autoría de Ana Viktorova, también invitada para esta obra. La complejidad de los objetos es simple. Se trata, en la mayoría de los casos, de títeres e imágenes planos, sintéticos en su diseño, que remiten a una simplicidad medieval de la representación y a la tradición rusa. Una mesa domina la es-



cenografía y es sobre ella donde se arman las diversas composiciones de la obra. La ilusión de los espacios es otro de los puntos fuertes de la visualidad. De manera rápida y en constante cambio se construyen escenarios donde transcurren las diferentes situaciones de la obra, dotados de una gran capacidad de crear la ilusión de microcosmos. Aquí también se intenta la búsqueda de la perfección tanto en el funcionamiento preciso de los mecanismos como en la belleza de la imagen fija. El conjunto visual se percibe como un espacio íntimo, como si la acción de la obra ocurriera en una sala de casa. En conjunto con los actores, la escenografía logra establecer una conexión profunda con el auditorio, a partir de la conformación de un espacio que provoca la ilusión de ser común, un espacio de juego desen-

fadado. Así se une a la profunda estilización del montaje un sentimiento de desahogo. Solo mediante un trabajo inteligente, medido y exigente es posible hacer coincidir esos espacios a veces diferenciados. Cuando la búsqueda técnica se vuelve medio y no fin, es posible lograr a la vez una comunicación humana. Cuando el actor es capaz de prescindir de la tensión de un espectáculo precisamente pautado, cuando se siente dueño de su ejecución, utiliza las convenciones formales como vehículo para hacer presente su diálogo directo con el espectador, aunque no hable su mismo idioma. Así, *La historia del Zar Saltán* logra ser a la vez una ejecución virtuosa y profundamente humana, emocional. Una pequeña obra de arte.

William Ruiz Morales



■ El hambre como espectáculo

Mayo abre sus puertas a las artes escénicas en nuestra capital, y bajo el auspicio de la Casa de las Américas se prepara una muestra de lo que en materia teatral se realiza en Latinoamérica. Los asiduos a ediciones anteriores reconocen en este evento un espacio para tomar la temperatura no solo de la realidad escénica de los países que asisten, sino también de los temas que ocupan y preocupan a los teatristas de esta parte del globo.

Por el camino de los tópicos abordados en los espectáculos podría verse en la edición recientemente concluida, desde la relectura de un clásico, como es el caso de *Antígona* —presentada por el emblemático grupo La Candelaria—, hasta un monólogo que dialoga con la realidad más actual de su entorno, como *Papo Impala está quitao*, del puertorriqueño Teófilo Torres. El espectro de temáticas que cabe dentro de ese espacio es, sin duda, bien amplio. Sin embargo, la violencia, la diferencia de clases, el ejercicio del poder y los fenómenos de la exclusión aparecen como signos repetitivos en cada una de las propuestas.

Siempre pensamos que la risa es propia de ambientes agradables y sossegados. Sería casi una ironía divertirse con la miseria. Los espacios de insalubridad o pobreza se guardan para lo oscuro y angustioso. Nada habita en ellos que ofrezca placer ni armonía. Lo que muchos llaman los arrabales de las grandes ciudades es el termómetro perfecto para evaluar las zonas de irresolución de esos sistemas. Circo Teatro Udi Grudi, agrupación brasileña fundada en 1982, llega por primera vez a La Habana y repasa en su espectáculo *Ovo* (Huevo) las geografías de la exclusión y los olvidos, para erigirlas como metáforas del juego y la diversión.



FOTOS: JORGE LUIS BANOS

El Teatro Mella de nuestra capital recibió en las noches del 9 y 10 de mayo a tres personajes pertenecientes a lo que llamaríamos las calles sin nombre de cualquier lugar. Con la imaginación de estos hombres sin rostro, se articula una serie de juegos teatrales que pasan por la música, el *clown* y los trucos circenses.

El espacio donde se reúnen los protagonistas de la escena simula un basurero de ciudad. El hambre es el móvil elegido para que crezca la entelequia de lo lúdico. Parecería impensable que los seres que comparten sus días con desechos ciudadanos, miseria y violencia, articulen en su hacer algún espacio para la música o la diversión. Sin embargo, en la puesta en escena dirigida por Leo Sykes, el ilusionismo y a veces el humor bien

agresivo sirvieron de pauta para armar situaciones que rozan con la crueldad, pero que no dejan de ser risibles y hasta divertidas.

La fábula del grupo brasileño me hace recordar un espectáculo presentado en La Habana, en el marco del Festival Internacional de Teatro 2005, por la agrupación argentina Sala 420. *Bolero criollo* se titulaba la historia de cuatro hambrientos que intentaban conquistar Europa con una ridícula representación del *Bolero* de Ravel, con lo cual pretendían dar la espalda a la miseria y el hambre que padecían como auténticos vagabundos. La realidad latinoamericana no dista mucho en estos tiempos de la insalubridad y la pobreza, y el parentesco de los brasileños con esas angustias parece estar bien vigente.



Tres inquietantes personajes se congregan alrededor de una pequeña llama de luz y simulan degustar un gran banquete. Sería este el sueño feliz de la fábula que *Ovo* trae a escena. Pero lo cierto es que hay un huevo para tres, un huevo que han construido con la mágica ayuda de la imaginación. Comer el huevo será como ingerir el último de sus sueños, la última construcción de sus fantasías. De esa contradicción nace una pequeña fábula, que dejará ver los más recónditos sentimientos de estos hombres quizás pobres e ingenuos, pero amables y anhelantes como el más puro de los seres humanos.

De colores, sonidos y algarabía hablamos si de circo se trata. Pero en esta ocasión el escenario exhibía materiales desechables, residuos de telas, plásticos y algún que otro artefacto innombrable. Los objetos de la escena fueron transformados por los propios actores en nuevos objetos con utilidad diferente, y con ello los personajes que encarnaban los comediantes apelaban a la imaginación y la fantasía para evadir u olvidar su verdadera necesidad.

Sin duda, el arte circense requiere de actores casi multifacéticos. Márcio Vieira, Luciano Porto y Marcelo Beré fueron en escena lo que se dice «el todo del espectáculo»: instrumentistas, porque con los materiales desechables hicieron y usaron instrumentos musicales; artesanos, porque transformaron objetos; y actores, porque asumían un rol en escena.

La saga de Udi Grudi defiende el teatro como hecho artístico que rompe las fronteras de la edad y las nacionalidades. *Ovo* es un espectáculo para un público heterogéneo, porque los recursos expresivos que se usan en la escena son de fácil acomodo, traduzcense en el uso de rutinas y habilidades propias del clown, elementos de ilusionismo y técnicas habituales del musical y del humor.

¿Es *Ovo* un espectáculo para reír o para llorar? La respuesta está en dos lugares: en el tema, que es profundamente serio y trágico, y en la forma elegida para abordar la tragedia, que vuelve risible y divertida la situación. Tragicomedia en forma circense podría ser un calificativo, pero me opongo a clasificar el género de un espectáculo que pretende romper los límites entre las diferentes maneras de asumir el arte escénico.

Las cortinas del escenario se cerraron cuando la pequeña llama de luz comenzó a extinguirse. Fue entonces que los hambrientos vagabundos decidieron alzar con la música la geografía brasileña, y ante la ausencia de alimento en el plato entonaron la popular melodía *Acuarela del Brasil*.

Como siempre, la acción sanadora del arte sobrevino para un final lleno de aplausos. Los sueños como la música hicieron olvidar momentáneamente el hambre, y aunque los estómagos aún estaban vacíos, el público degustó su banquete.

Dianelis Diéguez la O



■ Notas sobre *La razón blindada*

Malayerba le brindó al público uno de los mejores textos espectaculares presentados durante el evento. Se trata de la pieza *La razón blindada*,¹ obra escrita, dirigida e interpretada –juntamente con el actor del grupo Gerson Guerra– por el cordobés Aristides Vargas.

En el programa de Mayo Teatral (2008) se lee que «la obra está basada en *El Quijote* de Cervantes, *La verdadera historia de Sancho Panza* de Franz Kafka, y en las narraciones que hicieran Chico Vargas y otros presos políticos de la dictadura argentina de los años setenta, en las inmediaciones de la cárcel de Rawson». El resultado que se ve en la escena es un texto emblemático, una tesitura de voces textuales que se conyugan sin que una se sobreponga a la otra. Sin duda, la memoria de las dictaduras se hace presente a partir de los parlamentos (indagaciones, provocaciones) de los personajes De la Mancha y Panza. Se puede decir que, a distinción de la puesta en escena *Antígona* del grupo La Candelaria, el grupo Malayerba supo concretar los textos utilizados como mote para la escritura del texto dramático/espectacular.

Aún llevando en cuenta el Programa de Mayo Teatral (2008), leemos:

Dos presos políticos presionados por circunstancias emocionales y físicas se juntan todos los dominos al atardecer para contarse la historia de Don Quijote y Sancho Panza. Lo hacen desde las limitaciones más extremas que supone el estar preso en una cárcel de alta seguridad, pero también con la necesidad vital de contarse una historia que los salve, que los transpone a una aventura humana situada en la imaginación, este lugar al que la realidad no puede llegar, y donde el dolor pueda ser mitigado por el acto de imaginar otra realidad.



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

De hecho, lo que pasó es que, a lo largo de la presentación, el espectador se ve enfrentado a los dos personajes clásicos, que son concretizados en nuestro contexto y eso promueve la reflexión todo el tiempo, poniéndolo en algunos momentos en un estado de inquietud y en otros provocándole la risa. Pero, en este caso, la risa es antes que nada una forma de acercamiento a los embates puestos en discusión por las «narraciones/representaciones» y para nada solamente un recurso escénico. Se hace evidente que ese espacio de exclusión y marginación –el de la cárcel– puede ser leído a partir de otros espacios de encarcelamiento ya legitimados por la sociedad –los centros de recuperación de menores infractores, los asilos, los hospitales que cuidan de los portadores de enfermedades mentales, etc.

Estéticamente el montaje presenta elementos de la temática del absurdo. Por ejemplo, se nota la repetición de parlamentos que provocan una relectura de lo retratado, pues más que la repetición lo que se debe observar aparece en las entrelíneas de lo que se repite. El tema de la locura y a su vez la relación de límite entre «representación» y «realidad» muchas veces se diluye escénicamente. ¿Qué es y qué representa la locura? La incongruencia discursiva del loco se convierte en una posibilidad de reflexión.

También se evidencia el uso, desde el inicio del montaje, de la técnica brechtiana de distanciamiento, que se

repetirá en otros momentos del espectáculo. El personaje se dirige al espectador diciéndole:

PANZA. De La Mancha... ¿Conoce a alguien La Mancha? Imagínese que es como La Pampa. ¿Sí? O como los llanos venezolanos, algo por el estilo, no sé... en todo caso es una llanura. Imaginemos una llanura... ¿Se acuerda, *llanura*? Es importante que ustedes se acuerdan de eso: *llanura*; no olvidar la llanura es lo único que nos puede salvar. ¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura? Y conste que no digo: llaaanuuura, sino llanura, no, no, no, ranura no, ranura no, la palabra es llanura, es importante esto porque demostraría que hay mucha más llanura que lo que en realidad cabe en la palabra llanura; que todos pensemos llanura, y que la llanura sea la misma que lo que en realidad cada uno pensó, es una coincidencia; por otro lado es una arrogancia pensar que eso que llamo llanura sea este desierto innombrable que por falta de otra palabra más solitaria yo... llamo... llanura. (Pausa.) En ese lugar que es ninguno ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como que nunca ocurrió, eso permitirá que no muera, lo que no sucedió no puede morir, lo que no existe no puede morir... (Pausa.) ¿Será por eso que Dios aguan-

ta tanto? ¡De La Mancha!, ¿será por eso que Dios aguanta tanto? (Vargas, 2008, p. 130-131, lo destacado es del autor).

El constante juego con La Pampa, lugar de enunciación del gaucho, y La Mancha, universo de las aventuras quiijotescas —la llanura no es solamente icono de representación gauchesca, quiijotesca y de por sí borgeana,² sino también espacio de confrontación, de enfrentamiento, de salvación y, a su vez, espacio imaginado—, «nunca existió» como nos advierte el personaje Panza, porque seguramente existe a partir de los juegos que son entrabados cada domingo por los personajes para que se mantengan vivos y existirá en la memoria de cada espectador que tendrá que buscar cómo transgredir los vacíos y establecer los vectores³ semióticos propuestos a lo largo de la representación, para cumplir así con el juego de entrar en el universo de la llanura que le será develado en cada escena.

A nivel de actuación se puede decir que los dos actores se complementan uno al otro. Hay un excelente trabajo de interpretación actoral, un juego de partituras corporales y vocales que se armonizan y desarmonizan en la escena. Se multiplican para dar vida a un sinnúmero de personajes que provienen de uno de los textos de partida (universo quiijotesco) reales o ficcionados, entre otros puedo citar: la sobrina del Quijote, Dulcinea, Padre de Dulcinea, Madre de los personajes, Rocinante y el inolvidable perro Toribio. Estos personajes aparecen y desaparecen con un simple cambio en la partitura corporal —cambio de mano— o uso de un timbre vocal diferente. Merece la pena destacar que en casi toda representación los actores están sentados en una silla y, detrás de esta aparente «inacción», se mueve con velocidad el pensamiento emparentado a su vez con el elemento de las ruedas que sostienen las sillas, las que se trasladan a diversas instancias del escenario y definen a la vez la idea de otros espacios escénicos; especialmente de uno que me pareció enjundioso, porque forma parte del concepto llanura —el espacio de la representación imaginada.



El texto dramático y el espectáculo se construyen a partir de fragmentos de memorias que son puestos en constante diálogo y desde donde se puede observar los procesos de quiijotización a partir de los juegos mnemónicos y, más al final, de desquiijotización de los personajes:

PANZA: Antes tenía una mula y era medianamente feliz... Ahora tengo un reino y estoy amargado, adolorido, esclavizado y acojonado... deseo ir al baño, quiero vomitar... una bacinilla presidencial, por favor... (Vargas, 2008, p. 153).

De La Mancha en un momento de «sobriedad»: «Todo es real menos la realidad». (Vargas, 2008, p. 182). Al final del espectáculo sobresale el discurso de Panza:

PANZA. (Al público.) El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer, nunca salvó a los niños, nunca me sacó de la cárcel, nunca ayudó a una anciana a cruzar la calle, nunca le puso un *by pass* al corazón de mi padre para que su corazón aguantara el dolor de una época. (Pausa.) Su heroicidad no tiene trascendencia práctica, este héroe no sirve para nada. (Silencio.) Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días. (Vargas, 2008, p. 186, lo destacado es del autor).

Si nos dejamos llevar por el parlamento del principio, el cual denota cierta apatía y rencor con la figura del (anti)héroe, no alcanzamos a leer la

deconstrucción que insinúa el autor al desacralizar el imaginario del héroe perfecto. Por lo tanto, lo que va a quedar en nosotros es el aliento de las últimas palabras que se emparentan con la esperanza, la utopía que tanto tiene que ver con el sujeto moderno y que lo mantendrá en el juego de la búsqueda por rellenar los espacios imaginarios de la llanura.

Al fin del espectáculo, aparece una pantalla desde donde se sabe —o se refuerza para aquellos espectadores que no leyeron el programa— que la puesta en escena está dedicada a los que fueron sometidos a los terrores de la dictadura de los años setenta, específicamente los de la cárcel Rawson. Este final para algunos puede parecer irrelevante, pues rompe con el universo onírico y alucinante, traslada al espectador a un hecho concreto —lo político que trasciende todas las acciones dramáticas—, apartándose así, si se quiere, de la dimensión metafórica. Pero considero que esta elección del director, que sólo evidencia lo sucedido con los presos políticos de Rawson ¿y por qué no decirlo, con todos los de América Latina? todavía tiene mucho que decir para que no se caiga en el olvido.

Marcos Antônio Alexandre

NOTAS

- 1 Recibió el premio de la mejor obra del XIX Festival de Huesa de 2005 en España.
- 2 Véase el cuento «El Sur» en *Ficciones* de Jorge Luis Borges, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- 3 Los vectores, o mejor, la vectorización, que, según Pavis (2003, p. 13, citado en portugués), se trata de una tensión de signos o momentos de espectáculo y de un recorrido de sentido que los une y torna su dinámica pertinente.

■ La Reina de Inglaterra se va al carnaval a todo trapo o ahora no nos importa la Armada Invencible

El estreno mundial de *Liz*, obra del dramaturgo cubano Reinaldo Montero, tuvo lugar en la sala Adolfo Llauradó por la compañía Os Satyros, en junio pasado. Este texto, ganador del premio Fray Luis de León 2007, se inspira en grandes sucesos del reinado de Elizabeth I de Inglaterra y otros más oscuros que tienen como protagonista a Walter Raleigh, favorito de la última Tudor. El dramaturgo vuelve a los grandes mitos —recordemos su versión del *Fausto* de Goethe—, aunque esta vez su objeto no es un personaje de la literatura, sino una figura histórica, y maneja con soltura la densidad de su ámbito. Es desde el conocimiento de su tema y la intención de jugar con esos referentes que la obra se vuelve, a la vez, una profunda investigación histórica expresada en términos personales que, en este caso, son los del choteo y la parodia.

Montero interpreta la historia a conveniencia: subvierte la imagen oficial, crea posibilidades y situaciones aparentemente superficiales que parten de una indagación que escapa al puro documental. Su obra es un carnaval de grandes figuras. No intenta esa *objetividad* de los acontecimientos, sino que decide romper el respeto a ultranza y crear su historia, muy personal.

La compañía paulista Os Satyros, con su sede actual en la plaza Roosevelt, es un colectivo que intenta constantemente volcarse a nuevas investigaciones. Siempre buscando sus motivaciones formales en una realidad circundante, sus resultados estéticos son de la mayor variedad y cada propuesta es una nueva posibilidad de descubrimiento. El cruce de esta compañía con la obra de Reinaldo Montero se produce asumiendo al extremo una cultura marginal, y enmarca en ese espacio diferente las variaciones de la corte isabelina. Según ellos mismos afirman, *Liz* ocurre de nuevo en la plaza Roosevelt, ese espacio mágico que, a la vez, es centro y variación de muchas de sus intenciones artísticas. Los personajes que concurren no tienen mucho de la perfección de

comportamiento que ha sido la imagen, también edulcorada, del Londres shakesperiano. Sin embargo, en esa acumulación desmedida del trapo, en los colores chillones, se siente una *recaida* paródica del referente histórico. La efectividad está en cómo los universos se entrecruzan, se completan, ocurren en Londres, en São Paulo, en La Habana, en 1587 o en 2008. El resultado de esta obra de Os Satyros sobre el texto de Montero es una imagen que privilegia lo carnavalizado de una cultura popular, jugando a las grandes máscaras, pero que, una vez más, en su pretendida superficialidad tiene su mayor instrumento.

Desde la visualidad misma se afirma ese carácter. Se acude a elementos que hacen evidente la falsedad de la representación. No se trata de *recrear* la corte isabelina, en realidad no se trata de *recrear* nada, sino de establecer, de enunciar un espacio de representación. No se trata de un efecto de teatro dentro del teatro, sino de hacer evidente la convención que mueve el concepto de la obra. Representan su historia, una que incluye a grandes personajes, disfrazados como para fiesta. Los colores chillones, lo reciclado, lo remendado, son los signos de una declaración directa de la puesta: no se trata de un espacio serio sino de un juego, esa alegría que el teatro pierde cuando está muerto.

Esta es una obra compleja si atendemos a la multiplicidad de signos que, casi sin descanso, maneja la puesta en escena. La obra se vuelve barroca en esa continua proliferación, en esa falta de centro, ya sea temático o formal. La misma fábula es múltiple en sus aristas y los sucesos ocurren uno tras otro. Vemos desfilar por las tablas a María Estuardo, Felipe II, Christopher Marlowe, Shakespeare, a la velocidad más vertiginosa. Ese dinamismo obliga a los actores a trabajar en diversos registros. Si vemos a una reina Isabel muy matizada, con un comportamiento de detalles, de caracterización na-

turalista, por otra parte vemos personajes que se dibujan a rasgos muy generales, para una rápida comunicación. De forma acelerada ocurren también los acontecimientos históricos de la corte, entrelazados con las intrigas sentimentales de la Reina. Se escapa a lo superficial porque el dramaturgo acude a la síntesis, para extenderse luego en zonas que le interesan más. No obstante, esa presentación simple de los grandes acontecimientos señala una vez más un juego que, también desde lo formal, pretende ser disidente de la historia oficial. Quizás el no poder comprender en su totalidad el texto nos mutilaba algo de una obra que, en su palabra, es también florecimiento barroco. Faltó la densidad de un signo que imagino resonaría en esta propuesta de una forma muy efectiva. Se toma lo inconexo como estructura, lo intertextual, lo sincrético; lo *alto* y lo *bajo* conviven sin problemas. Los profundos pensamientos filosóficos se ilustran con el desparpajo más absoluto. Si habláramos en términos de calidad, de esa unidad que se requiere de la *obra de arte*, esta sería una obra con buenos y malos momentos. Pero en este caso no sería justo ese acercamiento reducido. Lo cierto es que los creadores tienen total dominio de su trabajo y esos momentos *superficiales* o *evidentes* parten de una voluntad conceptual clara. Esta es una obra para decidir. Hubo momentos magníficos —recuerdo una arenga a Dios, micrófono en mano, o las participaciones de las dos damas de compañía/ comentaristas/ coro/ etc.—, y otros que no llamaron mi atención. En esa acumulación de imágenes, en ese entrecruzamiento continuo de referencias a las más variadas historias, en ese juego paródico, el espectador debe encontrar sus propias resonancias, cualesquiera que estas sean. Y esa falta de pretensión es lo que les agradezco. La posibilidad de ver un grupo de actores que se sienten cómodos con lo que hacen, que disfrutan profundamente y cuyo resultado es un espacio festivo que, en su giro, recoge también a los espectadores.

William Ruiz Morales

■ Un auto sacramental en La Habana

Verdaderamente ha sido una rareza la presentación en Cuba de un auto sacramental. La ocasión emergió durante el pasado Festival La Huella de España cuando sus organizadores tuvieron la feliz idea (y notable visión cultural) de traer a nuestra ciudad la Compañía Teatral de Pedro María Sánchez con el espectáculo *La divina Filotea*, a partir del texto homónimo de D. Pedro Calderón de la Barca. La puesta en escena ofreció, además de una excelente coordenada artística que encumbró la participación en vivo de la Camerata Romeu dirigida por Zenaida Castro, un furtivo aunque sonado reencuentro del público habanero con la tradición cristiana del teatro religioso, después de varias décadas de ausencia en el ámbito profesional.

Drama en un acto que explota las posibilidades comunicativas de la alegoría incorporada a la acción, el espacio y los personajes, además de su articulación en el lenguaje literario, por supuesto, para discurrir sobre aspectos de la fe católica y en particular sobre el sacramento de la Eucaristía, el auto sacramental se componía para la Solemnidad del Corpus Christi (del Cuerpo y la Sangre de Cristo) como añadido a la Misa, las procesiones y la fiesta popular. El auto permitió la apoteosis barroca de la evolución histórica del teatro religioso nacido durante la Edad Media, en cuanto retomó las estrategias discursivas de la moralidad, desde el punto de vista dramático, pero aprovechando la otrora grandeza espectacular del misterio.

Sin embargo, fue un producto genuino del renacimiento español que conjuró, a partir de su línea ininterrumpida de arte escénico cristiano, una fórmula definida en las circunstancias de la llamada Contrarreforma



y donde muchos escritores vertieron su talento. Alcanzaron especial nominación Juan de Timoneda, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y José de Valdivielso —a este último se le considera autor por excelencia pues solo compuso autos—. Sin embargo, fue Calderón, poeta que cierra el Siglo de Oro de la literatura castellana, quien elevó el auto sacramental a su máxima expresión artística mediante la síntesis de dramaturgia, poesía, teología y espectáculo. Su influencia histórica se hizo

notar a principios del siglo XIX y después retomaron escritores y directores del XX por la novedad que sugiere la noción de un gran espectáculo público como teatro filosófico, propicio para la indagación en los lenguajes de la escena y en el campo de las preocupaciones ideológicas, ambos registros muy cercanos a la vanguardia histórica.

Amar y ser amado: la divina Filotea es la obra que el dramaturgo y sacerdote madrileño terminaba de escribir, el 25 de mayo de 1681, cuando la



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

muerte lo sorprende. Guarda este auto la impecabilidad de quien domina a la perfección un género animado con los enfrentamientos a profundidad del mal contra el bien puros, y unas veces con ingenio, otras con habilidad, cumple el derrotero de un estilo personal junto al itinerario preconcebido para dicha expresión. Si bien el final resulta algo abrupto, la acción principal ya había concluido.

Demonio, vestido como militar, apoyado por el Mundo y la Lascivia, decide atacar el castillo donde el Príncipe de la Luz ha puesto a Filotea (deidad de amor —dice Calderón—, o literalmente, Amiga de Dios: el alma), bajo la custodia de los Cinco Sentidos, que la escenificación propone en la figura de igual número de damas, y de las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) en la tipología de las vigorosas damas calderonianas. Integran, además, el ejército del también llamado Príncipe de las Tinieblas, Ateísmo, Gentilidad, Hebraísmo y Apostasía. Entendimiento, que pertenece al bando de Filotea, pronto se suma a los planes de Mundo, Lascivia y Demonio. El centro de la trama es el ataque al castillo (metáfora del cuerpo), el peligro de Filotea y su defensa victoriosa con la ayuda oportuna del Príncipe de la Luz. Casi hacia el final, el clímax de la pieza desarrolla un debate en torno a la Transubstanciación y al Misterio Eucarístico, como es de rigor.

Pero no se adentra el espectáculo de la compañía española, dirigido por el propio Pedro María Sánchez, en las exigencias metafísicas de la obra, aunque despierta curiosidad la elección de este título entre tantos otros importantísimos del autor. Se agradece la recontextualización de las preocupaciones del siglo XVII, a veces espontánea, en ocasiones a cuenta de la letra modulada por los comentarios implícitos en el uso específico de los recursos de la representación. La amenaza al mundo interior de la persona humana sometida a los múltiples peligros de la realidad exterior; las circunstancias de la guerra en la actualidad, una guerra que comienza

en el alma sin paz del individuo (la mejor o peor llevada «batalla interior») mucho antes de las primeras declaraciones de enfrentamiento o las acciones de enemistad; y la necesidad de trascendencia o de sublimidad que anidan en recónditas geografías de la condición humana, son motivaciones, no temas, para convidarnos a un banquete de corrección técnica con momentos espléndidos de logro estético.

El lugar escogido para la puesta en escena del auto no fue una plaza, espacio donde el drama teológico español alcanzó su esplendor entre los siglos XVI y XVIII, ni el pórtico de una iglesia sino su interior. Pues, aunque la Basílica Menor de San Francisco de Asís, al lado del Museo de Arte Religioso, no auspicia hoy los cultos para los cuales se construyó, el inmueble, tras su restauración, ha conservado el ambiente propicio para las exhibiciones de obras religiosas musicales, plásticas y decorativas que allí se realizan. Entonces, el género dramático señalado encuentra en la lógica espacial del templo y en la belleza de su arquitectura, circunstancias idóneas.

Hacia el fondo de la nave, donde un día estuvieron el presbiterio y el retablo, se levantó a manera de andamio una estructura metálica que, antes de simular un castillo, rememoraba el plano de un edificio en construcción, cuyos cuatro pisos sobre el nivel del tablado prometían la riqueza del movimiento escénico que después no hubo, a diferencia del dinamismo propuesto por Calderón de la Barca. Sin embargo, la lectura contemporánea de la obra, en tanto las plantas adquirían según el diseño una connotación simbólica en sí mismas antes del comienzo de la función, por la interrelación de las zonas del espacio, entre los personajes y entrambos, después que se encendieron las luces, transformó la estructura descarnada en un cuerpo enorme, majestuoso, gracias también al estímulo eficaz de la mirada, al pensamiento y a la imaginación.

Los personajes malvados dominaban el escenario triangular que amenazaba a los espectadores con una

de sus puntas. Vista, Olfato, Tacto, Gusto y Oído se situaron en un primer nivel de la estructura. Fe, Esperanza y Caridad, en el segundo. Filotea estaba entre estas y el Príncipe de la Luz que ocupaba el sitio más alto del castillo.

La técnica actoral aplicada al Demonio y sus acólitos buscó el desenvolvimiento del realismo con matices paródicos. El resto tenía un tono solemne, de mayor peso retórico. Mas todos se encaminaban hacia la naturalidad del comportamiento, la gestualidad y el desplazamiento como si no representaran puros conceptos y abstracciones, sino personas salidas de la cotidianidad o rasgos de humanismo aún en las cumbres del orden cósmico del poeta. El trabajo vocal impuso el tono medido de una conversación sujeta al buen decir de sus intérpretes, que a ratos solo dejaban la musicalidad como recuerdo del verso impecable. Entusiasmaba el desempeño orgánico de la charla «inorgánica», es decir, de la conversación estilizada a golpe de artificio literario y de extrañamiento.

El elenco mantuvo un nivel parejo de calidad interpretativa donde destacaron el propio Pedro María



Sánchez en el rol de Demonio, Ana Hernández Sanchiz como Filotea y el cubano Vladimir Cruz en Lascivia. Sorprende e impacta teatralmente la utilización de dos actrices para Príncipe de la Luz: Uriel Lakshmi en la presencia y Flora María Álvaro en la voz, según el programa. Tal *gestus* fabricó una imagen andrógina de esta figuración de Jesucristo hasta producir un cambio sutil en el sistema de relaciones de los personajes que mueve el espectro semántico. La zona más polémica del espectáculo plantea en una perspectiva de género la reconstrucción transgénerica del carácter asexuado de la divinidad monoteísta, y recuerda postulados de ciertas corrientes de pensamiento que se aproximan a la teología. En cualquier caso la condición histórica de Jesús de Nazaret (y el nombramiento bíblico escogido) no guarda ninguna semejanza ni coherencia con esas posturas finiseculares.

La música, el vestuario y la iluminación sostuvieron el encanto de la representación. La belleza de la música barroca y del canto; el diseño aquelarrático que mezcla modas renacentistas con ropa de actual usanza y trajes mixtos, apoyado por una armónica peluquería, utilería y maquillaje; y la distribución de distintas baterías de luces inteligentemente ubicadas para crear espacios dramáticos comunes y ámbitos específicos para determinados personajes, guiaban a los espectadores según el clima del relato. La atmósfera de expectación, los ambientes íntimos, alcanzaron el status de la imagen teatral como resultado de los discursos integrados con una sencillez que supera la simple sumatoria a través de la resolución de un mundo propio. El estatismo de esos ambientes y la sobriedad de esas imágenes recordaban el estilo de una cantata.

A pesar de los recursos (una producción así puede ser anhelada en cualquier grupo cubano de teatro) el elemento principal era la palabra enjundiosa, el octosílabo, el ritmo, la imagen acústica del vocablo, el concepto y la filosofía del contemporá-



neo de Hobbes, Spinoza y Descartes. Por ende, disfrutar la experiencia cultural demandaba un conocimiento mínimo de algunos principios elementales de Religión y Teología, ya no históricos o litúrgicos, que una parte amplia de nuestro público ignora, en tanto muchos escucharon aquellos términos por primera vez. No trascender la impronta de la música, los colores, no alcanzar la totalidad de la fábula, no obstante la espectacularidad general correspondiente a la esencia del auto sacramental que procura una sinestesia seductora, reduce la vivencia artística a un juego de sensaciones y emociones a contrape- lo de los problemas del ser y la conciencia, del asalto a la voluntad y a la razón. Frente a tan claros antecedentes de la pasada centuria es imposible no pensar en Meyerhold y en Brecht, quienes de alguna manera

animan la concepción de la puesta en escena. Porque no se agota el drama teológico en la anécdota, ni pertenece a un tiempo y espacio físicos. Estamos ante un teatro metafísico, del alto pensar, un Teatro-de-la-Mente.

El acierto de programar en la Ciudad de La Habana *La divina Filotea* agrega un nuevo título a las presentaciones de piezas del Siglo de Oro en el panorama escénico nacional. Como se sabe, desde hace poco menos de diez años, la dramaturgia europea ha vuelto a ocupar un lugar de privilegio en los círculos teatrales, y comienza a subir con frecuencia a nuestras tablas a través de la creación dramática contemporánea y la de épocas pasadas mediante un intenso diálogo con nuestro aquí y ahora.

Habey Hechavarría Prado

■ *Fango*, nueva estación de Argos Teatro

Confieso que me conmovió mi encuentro con el texto de María Irene Fornés, llevado a escena por el inteligente director Carlos Celdrán. Me hizo reflexionar. A la par, aprecié la sutil calidad estética que brotaba del espectáculo. Me refiero a la obra *Fango*, que Argos Teatro estrenara en los primeros meses de 2008. El grupo nos tiene acostumbrados a ver puestas en escena polémicas, sustentadas en una sólida base conceptual. Aunque ha trabajado con textos extranjeros, establece siempre con agudeza y hondura vasos comunicantes con nuestra realidad.

La autora cubano-norteamericana, ganadora de múltiples premios y reconocimientos, entre los que se encuentra una mención del Premio Casa de las Américas, se ha convertido en los Estados Unidos en una reconocida dramaturga, decana de los autores dramáticos de origen latino. Su obra aparece por primera vez en nuestro país después de haber sido publicada por Ediciones Alarcos.

Fango se caracteriza por su tono; más que esto por su esencia amarga, cruel, aterradora. Se trata de personajes que han tocado fondo, que viven en un espacio habitacional rodeados de los mínimos requerimientos que harían la vida algo llevadera. Si hubiera que situarla dentro de una corriente determinada, se ubicaría próxima al teatro de la crueldad y a la dramaturgia de Beckett, pero en su urdimbre está la tradición del teatro norteamericano y, ¿por qué no?, de la temática familiar cubana.

En ella se funden múltiples corrientes y visiones universales de la creación dramática, el escueto diálogo, la síntesis depurada de la acción y la psicología de los personajes, ese contar la historia a saltos, donde el silencio es significativo, más allá de



las palabras y los hechos. La enorme tragicidad subyacente nos agobia. Somos espectadores de un conflicto mayoritariamente determinado por una sub-vida y una condición mental y existencial que no permite a los personajes encontrar una salida. Están condenados a ello.

Son seres criados como hermanos, enfermos de violencia, signados por una angustia perenne —recordemos a Sartre y sus seguidores—, por la rutina de buscarse el alimento diario, de sobrevivir a pesar del encono que sienten hacia esa realidad hostil que los circunda.

La excelente traducción, realizada por Ileana Rodríguez, también asistente de dirección y fiel colaboradora del director, nos brinda diálogos escuetos, sintéticos, ásperos, pero caracterizadores. La historia se circunscribe a la relación entre una muchacha y su hermano de crianza, solos, abandonados, sin saber qué rumbo tomar. Una relación de amor-odio, de dependencia mutua, sobre todo por parte del joven, que la matiza con un voraz deseo sexual.

A la casa llega un hombre enfermo, también atraído por la muchacha. Se convierte entonces en rival del joven. Las tensiones crecen y se tornan elevadamente enfermizas. No pueden coincidir bajo el mismo techo, y la muchacha es asesinada por causa de los celos. Un discurso dramático que

nos remite a situaciones límite, muy dolorosas y desgarradoras.

Un texto donde nada falta ni sobra, escrito para la pura y enérgica acción teatral, valioso por las réplicas y contrarréplicas, de enjundioso conflicto por la desesperanza y la agresividad hacia los otros y hacia el mundo.

Con ese material escénico, tan problematizado y sugerente, Carlos Celdrán ha realizado un espectáculo profundo, reflexivo y, sobre todo, conmovedor. Alejado del naturalismo, ha apelado a un realismo poético. En este caso, la poesía que emana del horror, de lo feo, del fango, como siempre resulta inexplicable en el trazado de los movimientos, de la composición de las entradas y salidas y, por supuesto, en el empleo del espacio escénico. Los personajes realizan enfrentamientos. Para ello, Celdrán ha contado con una escenografía que amplifica el pequeño escenario con pasillos laterales, los cuales enriquecen la representación. Los realizadores escenográficos Humberto Rosales y Ana Acosta crean un ámbito propicio para el desplazamiento de estas fieras enjauladas.

La música original de Roberto Carcasés subraya e intensifica las tensiones, y destaca el fondo trágico de la puesta en escena. El diseño de luces de Manolo Garriga completa los códigos espectaculares, en tanto este se centra e intensifica de acuerdo con el desarrollo del conflicto.



En cuanto a las actuaciones, estas constituyen uno de los mayores logros de la puesta. Celdrán ha conseguido equilibrar un elenco de dos generaciones y diversas experiencias, excelentemente integrado. Para ello ha extraído los resortes internos de cada intérprete, ese mundo que más allá de prácticas, estilos y tendencias, tiene que estar presente con organicidad y verdad artística en cualquier espectáculo dramático.

Las cadenas de movimiento son depuradas, precisas. La intencionalidad de los diálogos y la energía que se desprende de las contradicciones entre ellos, tienen la fuerza patética y angustiosa del final. Ese discurrir sin aparente esfuerzo, que denota inteligencia interpretativa, son cualidades que logra transmitir Celdrán, que obtiene un nivel sumo por parte de sus actores. Recordemos, por ejemplo, *Chamaco*, *Roberto Zucco* o *Stockman*, ... En ellos los actores nunca se exhibieron ni se mostraron ajenos al rol que defendían. Todos, más allá de su talento, manifestaron habilidades y experiencias, encaminadas a un objetivo común: el de la honestidad y el rigor del verdadero arte.

El joven Andy Barbosa debuta espléndidamente con Lloyd, ese delirante y enfermizo personaje obsesionado por el sexo, que se encuentra en un estado primitivo de lo humano, enco-

nado, agresivo e impetuoso. Trabaja con una fisicalidad potente y una cadena de acciones físicas muy bien elaboradas. Sólo le señalaría que, en la última parte de la obra, podría encontrar nuevos matices o soluciones histriónicas con el fin de hacer más eficiente el modo de decir la poesía del texto.

Una interpretación de eficacia indudable es la de Yailín Coppola, que encarna a Mae, la hermana ficticia, y desarrolla hasta estos momentos su mejor trabajo interpretativo. Además de la selección de un personaje que le va, ella aporta amargura y, al mismo tiempo, anhela escapar de la espantosa vida que le ha tocado en suerte. Su destreza se manifiesta desde sus desplazamientos, su gestualidad y su incisiva ironía en la expresión verbal. Se la siente cómoda en la escena, con la seguridad de quien no solo ha entendido lo que hace, sino del que lo devuelve con hondura y veracidad.

Como el hombre que llega, Pancho García, uno de nuestros mejores actores, deslumbra por los cambios que imprime a su personaje. De un ser casi autista en principio, de rostro inmutable, con una verdadera máscara facial que deja traslucir las emociones, se convierte, ya en la última parte de la obra, en un individuo desgarrado, en la más terrible y trasmutada desesperación, prácticamente en un animal herido. Es importante observar

en nuestros escenarios actores como Pancho, que saben manifestar las emociones y emocionarnos. No es esa la única función del actor y del teatro, pero sí una de las imprescindibles. Y sobre todo en este tipo de dramaturgia resulta indispensable asumirla como lo hacen Celdrán y sus actores, permitiendo que sus estados emocionales, su cadena de pensamientos y la verbalización de los textos expresen hasta los últimos vericuetos y contradicciones de los personajes.

Con la actuación de Pancho se consiguen estos presupuestos en grado sumo. El actor no solo ejemplifica la escuela vivencial, sino que, además, caracteriza interna y externamente, y nos deja ver la lucha contrapuesta y las enormes contradicciones que lo llevan a destruir a Mae, una de las pocas razones que dan brillo a su existencia.

La imagen con que termina la puesta en escena expone a la muchacha como la estrella de mar de los textos leídos por ella con anterioridad, y muere poco a poco sobre la mesa. Esto completa la lectura desoladora, pero hermosa, que Carlos Celdrán y su grupo Argos Teatro nos han entregado. Sus integrantes siguen fieles a sí mismos y al espíritu desacralizador, cruel y luminoso que también subsiste en la estética de la dramaturga María Irene Fornés.

Roberto Gacio Suárez

■ *The Hamlet-machine: Elsinor Revolution*

«Lo menos es más».
Ad Reinhardt

Dadme el sueño de una máquina¹

El Festival Elsinor 2008² fue para mí un espacio de sorprendentes hallazgos. Si la edición 2007 mostraba zonas alarmantes de carencia creativa, sobre todo en lo referente a las puestas en escena, en esta ocasión dichas propuestas se convirtieron en el plato fuerte del evento. Y aunque parezca un tanto superficial, pues si somos severos no considero que ninguno de los trabajos presentados tenga la solidez de un resultado maduro en términos de lenguaje, sí me apasiona encontrar en los mismos inquietudes y búsquedas contemporáneas, significativas no solo dentro de la práctica escénica académica, sino también para nuestro movimiento teatral profesional.

Quizás mi aliento *elsinoriano* lo determine el contraste entre el Encuentro Territorial de Teatro en Bayamo³ y el propio Elsinor 2008, eventos en los que participé de forma seguida. Y digo contraste pues pasé de confrontar una muestra en la que la mayoría de las obras se encontraban detenidas en el tiempo, en concepciones y hechuras escénicas obsoletas, poco atractivas, recicladas, a otra activada por principios vivos y formas contemporáneas de pensar el teatro. Si en las últimas ediciones del Festival Elsinor, los estudiantes de Dramaturgia y sus textos constituían la zona de mayor solidez artística, en este 2008 otros protagonistas se suman al intento de mover la Facultad de Artes Escénicas: los diseñadores.

Hay una tendencia en los estudiantes de diseño a explorar/ensayar nuevas formas de penetrar el espacio escénico. Un marcado interés por las relaciones entre tecnología y teatro, que van desde los grados más inocentes, utilizar los soportes tecnológicos

como recursos muy precisos y localizables dentro del discurso teatral, hasta estrategias realmente dialógicas, en las que la tecnología no es mero componente, sino que desarticula las estructuras convencionales o reconocibles del lenguaje teatral e instaura otras discursividades.

Por estos caminos anda *Hamlet Machine*, montaje presentado a concurso por Jorge Darromán Soto, estudiante de Diseño Escenográfico de segundo año, y una de las propuestas, a mi juicio, más alentadoras de la emergente sensibilidad teatral que intuyo en este grupo de estudiantes. Darromán apuesta por dialogar con el texto de Heiner Müller. Sin embargo, lo toma como material sobre el que trabaja y versiona. Selecciona determinados fragmentos y crea una partitura que fusiona el verbo de Müller, música electroacústica, *video-game*, proyecciones, con una intención muy clara: comunicar, movilizar, descargar de forma provocativa sus preocupaciones y tensiones con nuestra realidad: «En Guantánamo cuando te paras frente al RIO este cambia su cauce [...] Yo lo que tengo que saber cuál es mi puesto, MI PUESTO, si mi drama tuviera lugar aún, estaría entre los bandos o por encima».⁴

La *máquina Hamlet* de Heiner Müller es un texto de 1977, una de las excelentes apropiaciones que el dramaturgo alemán hacía de los clásicos. De una intensidad desconcertante, pues cada vez que lo leo se me resiste a pensarlo escénicamente, ya que su verbo, es decir, la palabra mülleriana con solo ponerla en voz funciona, tiene esa capacidad de autocompletarse. Müller escribe: «volveré a hacerte virgen, madre, para que tu rey tenga una boda

sangrienta. EL SENO MATERNO NO ES UNA CALLE UNIDIRECCIONAL [...] Quiero meter el cadáver en el excusado, que el palacio se asfixie en mierda real. Después déjame comer tu co-razón, Ofelia, que llora mis lágrimas».⁵ Cómo asumir escénicamente este discurso que ya contiene de forma autosuficiente un pensamiento en sonidos, imágenes, un *tempo*, un ritmo que lo estructura y sobre todo una ira estética, post-teatral, política, vivencial, un estado de *shock*, una potencia comunicativa y activadora, que en muchas de las puestas que se hacen de sus textos es sacrificada en función de la experimentación fría, estilizada.

El valor de la versión de Darromán consiste en que encontró su propio microrrelato dentro del material mülleriano y la forma efectiva de enunciarlo. Darromán comunica, incomoda, desconcierta. En un anfiteatro, en medio del ambiente festivo, irrumpe y arma un andamio, se sube en el último nivel, altoparlante en mano, a sus espaldas una inmensa pantalla que proyecta secuencias repetidas, a cargo de Rewell Altunada, del videojuego *Welcome* (género: aventura de acción, *shooter*, estrategia bélica), le grita a su otro co-creador (Jorge Luis del Valle, artista plástico, *D'*), autor de la parte musical de la puesta) «tírame la música, papa», y mientras esta comienza, en tono de rap protesta, enuncia el texto: «Yo no soy Hamlet».⁶

Darromán no interpreta (ni siquiera es actor, no hay personajes, no hay conflictos, no hay acción dramática). Escuchamos a Hamlet, Macbeth, Ofelia y Electra como emisores, se limita a registrar en voz esos parlamentos, a una conducta verbal, ejecuta una acción escénica donde el texto,



FOTOS: CONFESIA DE JORGE DARROMÁN

la imagen y el sonido generan, en sus interrelaciones, un discurso que moviliza a los espectadores presentes.

Su espectáculo parte de una investigación que conecta referentes como la poesía concreta brasileña, la poesía virtual, el dub jamaicano, con elementos de la cultura de los *rappers* y los *D'Js*. De lo anterior toma el interés por la fusión del lenguaje visual, sonoro y verbal (lo *verbi-voco-visual* que define Joyce, uno de los principios rectores de la poesía concreta brasileña). Su partitura es altamente sintética, se construye a partir de un lenguaje mínimo que expresa una idea puntual a través de la personalización de los enunciados de Müller. Darromás habla desde la molestia, desde la incomodidad por no saber cuál es su puesto, en nombre de las víctimas y en contra de la metrópolis, desde la incertidumbre y el malestar que la manipulación oficial le genera, la náusea, el aburrimiento de jugar eternamente un rol que ya ha perdido todo su sentido: «Alrededor de mí colocan gentes a la que no les importa mi drama, a las que no les interesa. En realidad a mí tampoco me importa ya». No cree en los monumentos, en los decorados, en la televisión, en las multitudes: «pero qué rico sería mirar a través de los cristales antibalas a la multitud que se agolpa y sentir mi olor a sudor frío». Ahora quisiera ser una máquina, sin ideas, sin dolor, «manos que mueven brazos, brazos que mueven piernas». Se resiste a interpretar Hamlet, Ofelia, Electra, Macbeth, es el *video-game* y el videojugador a un mismo tiempo, el programa y el *programer*: «mis nóminas son saliva y escupidera, diente y garganta, sogas y cuello. Soy el banco de datos. Sangro en la multitud, respiro detrás de la ventana», es la máquina Hamlet: «No quiero morir más. No quiero matar más. Quiero ser una máquina».

La ira de Müller uno la siente muy latente en este montaje, en el tono con el que Darromás enuncia los parlamentos (mezcla del rap protesta con elementos de nuestra oratoria en los escenarios políticos) y la manera en que expone su experiencia. Cuando Müller en *Peste en Buda*



Batalla por Groenlandia propone en las didascalias el desgarramiento de una fotografía suya, Darromás traduce: «En Guantánamo del cemento salen flores».

Hamlet Machine es una propuesta que apuesta por la experimentación interdisciplinaria (teatro, plástica, música, tecnología). Una sensibilidad cercana a los postulados del teatro postdramático. Montajes como este prestigian la calidad del Festival Elsinor y le devuelven el sentido que en tantas ocasiones hemos puesto entre comillas cuando hablamos de esta cita estudiantil, que comienza a despuntar y a indicarle a nuestro movimiento profesional zonas de interés y renovación. Si los novísimos dramaturgos ocupan hoy un espacio visible fuera de los muros de Elsinor, es en parte consecuencia de las ediciones anteriores del evento. Ahora, un grupo de jóvenes diseñadores apuestan por una interpenetración de lenguajes artísticos para concebir la escena. Me atrevería a pensar *Hamlet Machine* como montaje-manifiesto.

Yohayna Hernández

NOTAS

1 Heiner Müller: «Máuser» en *Heiner Müller. Textos para el teatro*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2003, p. 49.

2 El Festival Elsinor es un evento teatral anual organizado y protagonizado por los estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. La reciente edición se efectuó del 24 al 28 de marzo de 2008.

3 El Encuentro Territorial de Teatro en Bayamo se realizó en esta ciudad del 18 al 23 de marzo. Es un evento previo al Festival Nacional de Teatro de Camagüey, en el que se agrupan todas las propuestas seleccionadas por los especialistas de los Consejos Provinciales de la zona oriental del país, para elegir, a partir del voto de un jurado, las puestas que concursarán en la cita camagüeyana. La realización de los Encuentros Territoriales de Teatro (Bayamo, Cienfuegos y Pinar del Río) es una nueva estrategia del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Comité Organizador del Festival Nacional de Teatro para perfeccionar los mecanismos de selección de las propuestas escénicas que participarán en la gran fiesta del teatro cubano.

4 Jorge Darromás Soto: *Hamlet Machine*, inédito. Versión de un fragmento de *La máquina Hamlet* de Heiner Müller.

5 Heiner Müller: «La máquina Hamlet», en *Heiner Müller. Textos para el teatro*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2003, p. 60.

6 Todas las frases entrecuilladas que aparecen a continuación son tomadas de *Hamlet Machine* de Jorge Darromás Soto, inédito.

Lecturas de teatro alemán contemporáneo

Como ya es habitual, la Fundación Ludwig de Cuba una vez más fue sede de las lecturas dramatizadas de teatro alemán contemporáneo, celebradas anualmente en La Habana. Entre los días 21 y 24 de abril de 2008, todas las tardes se reunieron los teatristas y el público para compartir una pequeña pero valiosa parte de la dramaturgia alemana más actual. Las piezas fueron: *La prueba*, de Lukas Barfuss, dirigida por Irene Borges con actores de Teatro Buendía; *En la calle Greifswalder*, de Ronald Schimmelpfennig, dirigida por Carlos Pérez Peña, director de Teatro Escambray; *Abalon, one night in Bangkok*, de Fritz Kater, dirigida por Carlos Celdrán, director de Argos Teatro; y *Norway.today*, de Igor Bauersima, dirigida por Raúl Martín, director de Teatro de La Luna.

Premios para la danza cubana

El 7 de mayo de 2008, Fernando Alonso (Premio Nacional de Danza 2006) y el bailarín Carlos Acosta fueron laureados con el Premio Benois de la Dance. El galardón es considerado el Oscar de la danza. La ceremonia de entrega transcurrió en el Teatro Bolshoi de Moscú. También fueron elogiadas durante la jornada otras personalidades del mundo del ballet.

El jurado premió a Acosta, primera figura del Royal Ballet de Covent Garden (Londres), por su interpretación del papel principal en *Espartaco* (Khachaturian/Grigorovich), presen-

tada en el Bolshoi. Se distinguieron además a la bailarina española Tamara Rojo, también del Covent Garden, al brasileño Marcelo Gomes, del American Ballet Theatre, y a la italiana Silvia Azzoni, que representaba al Hamburg Ballet, según la agencia rusa RIA-Novosti.

Por su parte, Fernando Alonso recibió el Premio Honorífico a toda una carrera artística. Y en la categoría de coreógrafos, el galardón se lo llevó Jean-Christophe Maillot, de Les Ballets de Montecarlo, Mónaco.

El jurado de esta XVI Edición de los Premios Benois de la Dance estuvo integrado por Yuri Grigorovich (presidente, Rusia), Julio Bocca (Argentina), Loipa Araújo (Cuba), Alessandra Ferri (Italia), Asami Maki (Japón), William Whitener (Estados Unidos) y Boris Eifman (Rusia).

Este año, entre los nominados al galardón figuraban Ana María Stekelman, del Ballet Argentino, en la categoría de Mejor Coreógrafo, y Lucas Oliva y Cecilia Figaredo, en las categorías de Mejor Bailarín y Mejor Bailarina.

Pedro Vera, Estorino y Unión de Reyes

Pedro Vera es fundador, una de esas gentes que siembra, alimenta y desarrolla ideas, sueños. Lo hace en su pueblo natal, sin moverse de allí, de su recorrido permanente por las mismas calles. De la casa al teatro y del teatro a la casa. Últimamente el teatro es la casa, entonces sólo se mueve en su imaginación a otros espacios dramáticos que los autores han propuesto en sus obras: espacios que están en un galpón, una escuela, la casa de un burgués, un prostíbulo, un puente sobre la autopista o una casa de pueblo, de esas casas de madera y techo de tejas, de amplios ventanales, de esas que Abelardo Estorino le dejó en sus obras, una casa desde cuyas ventanas se ve la calle, la carretera que se aleja y con ella los personajes. Vera y Estorino han creado una particular metáfora de Cuba desde un lugar de la geografía que se llama Unión de Reyes. Un lugar que parece creado por su imaginación, pero que cuando visitas descubres que es real. Te das cuenta que Unión de Reyes existe, es palpable, puedes reconocer sus calles, casas, costumbres, la manera de ser de su gente. Cada vez que se habla de personalidades como Pedro Vera, Estorino, Eloísa Álvarez Guedes, Regino Pedroso, Malanga..., uno escucha el nombre de Unión de Reyes y vuelve a repetirse la importancia que este pueblo del sur de Matanzas tiene para ellos y para el teatro cubano, por dar continuidad y mantener una tradición teatral que surgió a finales del siglo XIX y que Teatro D'Sur perpetúa con su trabajo. Un grupo que en sus casi treinta años ha presentado en escena el más variado repertorio de la dramaturgia universal, a autores de estéticas diversas, «sin hacer concesiones, obras complejas, difíciles», como apuntó en la tarde del sábado 3 de mayo el crítico y profesor José A. Alegría, uno de los invitados, uno de los colaboradores de Teatro D'Sur

desde su fundación, alguien que conoció a Pedro Vera en su juventud, como el joven religioso, el amante y conecedor de las artes, el polémico y agudo conversador que hizo del teatro la esencia de su vida. Ese día, en la Biblioteca Municipal, se reunieron primero creadores, especialistas y el particular público de Unión, para inaugurar la Cátedra Abelardo Estorino, que auspiciada por la Sede Universitaria Municipal estudiará la vida y obra del maestro, del Premio Nacional de Literatura, del Premio Nacional de Teatro, del miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Las palabras de inauguración estuvieron a cargo de Marcia Escalona, directora de extensión universitaria, y la profesora de Teatro Cubano Teresa Martínez.

Por la tarde, nos reunimos para rendirle homenaje a los treinta años de vida artística de los actores Wilfredo Mesa y Pedro Vera en el espacio Memorias, del Centro de Investigación de las Artes Escénicas. Se repasó la trayectoria de la agrupación y los creadores. En la mesa: Jorge Luis Cabrera, teatrólogo e investigador, quien estuvo muy cercano a Vera en el nacimiento y desarrollo de su labor artística tanto con Teatro D como con Teatro D'Sur. Estuvo José Alegría, uno de los asesores del colectivo que trabajó con Pedro en *Ni un sí ni un no*, durante la dirección de El Mirón Cubano. También compartieron la jornada ese cronista de nuestro teatro que es Pepe Murrieta y el maestro Abelardo Estorino. Todos contaron anécdotas que ayudaron a iluminar zonas de la memoria y guardarlas, para después difundirlas. Un homenaje a un director y a un actor que han trabajado juntos durante estos treinta años, que jamás se han separado; porque Vera ha formado constantemente actores y actrices que nunca olvidan su magisterio. Actores de varias generaciones que hoy forman parte de diferentes agrupaciones en Cuba y el extranjero, como Yeyé Báez, Osvaldo Álvarez, Gilberto Subiaurt, mientras ahora mismo consolida una interesante la-

bor pedagógica con la Brigada José Martí de Instructores de Arte, de la que han nacido propuestas premiadas en eventos provinciales y nacionales como *Niño Pecado*, de Melanie Heine, y *Tálamo*, de Inés María Stranger, hechos teatrales que dan continuidad a su interés por la dramaturgia chilena contemporánea, fundamentalmente la de Jorge Díaz, de quien estrenó esa noche *Epitafio para un zapato enterrado vivo*. Sin duda, a la labor de fundador, de director teatral, de actor y pedagogo, también se suma la de promotor, figura imprescindible en la cultura de cualquier nación.

Pedro Vera es incansable en el pueblo que ama, nada lo ha podido doblegar: ni trabajar en la periferia, ni que las sedes se le hayan destruido, por el viento o asaltadas por los murciélagos, ni que no las tenga. Él ha persistido con una voluntad férrea, constante, titánica y ha contribuido a que durante treinta años el pueblo unionense siga el teatro, todo el teatro, no importa su nivel de complejidad, llenando las butacas de la Casa de Cultura «Pablo Quevedo». También ha sabido crear Círculos de Amigos del Teatro, talleres de actuación y fundamentalmente un evento como la Jornada de Mayo, que brinda la posibilidad de mostrar el repertorio de diferentes colectivos de la Isla, con tendencias diversas, algunos, entre lo más selecto de la nación. En esta ocasión estuvieron Teatro de Las Estaciones, Papalote, Teatro Alasbuenas, El Mejunje y Retablo. Teatro de calidad en un municipio de provincia, alejado del centro, pero vivo y palpitante. Un evento que el público sigue y espera como siempre lo ha hecho con la figura y el teatro de Abelardo Estorino, porque Pepe Estorino, siempre está con ellos, visita la exposición *Treinta años vivos*, con imágenes de Pedro Luis Díaz Dávila. Estorino siempre regresa para recordar fragmentos de su existencia estrechamente ligada a su pueblo natal. Entonces vuelven los dos: Pedro, Estorino, a recordar, y todo empieza desde el inicio.

En una casa vieja, una puerta se abre, un hombre parte por la carretera, todos saben el destino, todos saben que volverá, siempre. Mientras, otro, Pedro, la desanda, lentamente, ahora hacia el lugar donde estará la nueva sede del grupo Teatro D'Sur, un espacio merecido, que continuará la tradición. (Ulises Rodríguez Febles)

Para reconstruir una exposición

Corre el mes de abril de 2008. Otra vez la convocatoria parte de un grupo de alumnos de la especialidad de Diseño Escenográfico del Instituto Superior de Arte (ISA). Es la tercera vez que este grupo se une para hacer una muestra pública de sus trabajos. Antes fue en el ISA durante un Festival Elsinor. También durante agosto de 2007 en la Plaza de los Trabajadores de Camagüey. Ahora el espacio es la Casa de la Obrapía. Inauguración de la muestra: tres de la tarde.

La exposición recoge algunos ejercicios y exámenes de los estudiantes de quinto año. De Erick Eimil se presentan los vestuarios para las obras *Macbeth* (William Shakespeare), *El alma buena de Se Chuan* (Bertolt Brecht), así como los del ballet *Coppelia* (coreografía de Arthur Saint-Léon). Geanny García exhibe trabajos inspirados en *Las ranas* (Aristófanes), y *El pájaro azul* (Maurice Maeterlinck). Jeannette Martínez propone las realizaciones para *El inspector* (Nikolái Gogol). Karen Trácter y Rubier Rizo se decantan por el diseño de moda, mientras que Mailing Álvarez concibe piezas de inspiración afro-oriental. La muestra permite apreciar la evolución de los jóvenes diseñadores. La profesora Graziela Fernández Mayo enuncia con las palabras iniciales la importancia y necesidad de la propuesta.

Han transcurrido tres cuarto de horas aproximadamente. El plato fuerte está por llegar: Una exhibición de

vestuario escénico. Alfombra roja y cámaras fotográficas listas. Se suma el diseñador Ricardo Castillo, amigo y recién graduado. Aproximadamente ciento cincuenta asistentes. Todo un éxito. Los modelos de procedencia diversa. Música todo el tiempo, o casi. Hubo pequeños baches. No importa. Aplausos para todos y muchas gracias. (Barbarella González Acevedo)

Premios BarrioCuento 2008

La Casa Victor Hugo, ubicada en el casco histórico de la capital cubana, acogió el acto inaugural de BarrioCuento 2008, concebido por Teatro Cimarrón y su director Alberto Curbelo. El festival celebró su duodécima edición con los auspicios del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y del Centro de Teatro de la Ciudad de La Habana, en los municipios capitalinos Habana Vieja y Cerro, donde halló sede en las instituciones de la Oficina del Historiador, en escuelas, hogares protegidos, hospitales e instituciones culturales y sociales, así como en el centro cultural Edison (sede de Teatro Cimarrón), la Biblioteca Nacional «José Martí» y en el Pediátrico y el Centro de Atención y Orientación al Menor, ambos del Cerro. En estos lugares el evento resultó ser una atracción para el público, visiblemente heterogéneo, quien recibió la variada programación de mano de los cuenteros escénicos y populares, actores, payasos, magos, músicos y bailarines.

Como actividades alternativas quedó abierta la muestra de cine caribeño con la proyección de la película *Puerto Príncipe mío*, de Rigoberto López; se abordó el tema de las enfermedades de transmisión sexual a través de videos y charlas educativas; y sesionó el evento teórico «Nuevos perfiles para un arte milenario: la oralidad escénica en Cuba y en el Caribe».

El jurado, presidido por el premio Nacional de Teatro Eugenio Hernández Espinosa e integrado por los artistas

Gilbert Laumord y Elvia Gutiérrez, de la compañía Siyaj de Guadalupe, junto a otras personalidades de las artes escénicas cubanas, otorgó, en acto honorífico, la Distinción Calibán al Doctor Eusebio Leal, con la que Teatro Cimarrón reconoce a maestros cimeros de la cultura y el arte de América Latina y el Caribe; el Premio Mackandal honorífico al cineasta Rigoberto López, al actor Gilbert Laumord, y a la actriz y cuentera escénica Georgina Almanza, Premio Nacional de la Radio. Además, la dirección del evento distinguió al dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa con el Premio Lydia Cabrera, por el rescate de la tradición oral afrocubana en su obra.

El proyecto Teatro Primero, de Ciego de Ávila, conquistó el Gran Premio Tito Junco por el conjunto de las obras presentadas, además de los premios Mackandal a la mejor interpretación en espectáculo teatralizado y puesta en escena para adultos, realizados por el cuentero Manuel Alfonso León y el director Oliver de Jesús, respectivamente.

También se otorgaron los premios Mackandal al cuentero santiaguero Ramón Columbié y al guantanamero Ury Rodríguez, en la categoría de espectáculo de adultos; y en la de orales para niños y jóvenes a Mirtha Portillo y a Rosa Irene Pino, ambas habaneras; así como a Yanara Díaz y a Juan Carlos Pérez, del proyecto Estro de Montecallado, por sus interpretaciones en el espectáculo *Carrusel*, que le valió a su director, José Miguel Díaz, el Premio Mackandal al mejor espectáculo.

Los más pequeños también recibieron sus preseas. La niña Lía Vázquez, de la Casa de Cultura del Cerro, recibió el Premio Juan Bamba, otorgado a los artistas aficionados con el objetivo de impulsar esta categoría; además se les entregó a las abuelas del proyecto Tercera Dimensión, de La Habana del Este, y al cuentero popular y humorista Lázaro López McBean. En tanto el galardón Juan Candela fue entregado, en la categoría de cuentero escénico novel, a la actriz Yamisela Martínez

(proyecto Variedades Circenses, Guantánamo), a Eudy Leslie (Espacio Abierto, Ciudad de La Habana) y a Dayana Deulofeu.

Celebraciones por los cuarenta años del Circo Cubano

La Carpa Fantasía emprendió una gira por la ciudad de Caibarién y la Compañía CIRCARIBE, por la provincia de Guantánamo. Actividades que dieron inicio por los cuarenta años de institucionalizado el circo cubano.

Más de treinta mil espectadores en solo diez días asistieron a los teatros y plazas en los cuales se presentó el Circo Nacional de Cuba en el extremo oriental de nuestro país. Allí los muchachos de CIRCARIBE pusieron bien en alto su prestigio con impresionantes números de acrobacia en balsa, suiza, barra rusa, entre otros.

Por otra parte la Carpa Fantasía llenó de ritmo, color y juventud la ciudad de Caibarién con un espectáculo que se estrenará el 4 de abril en la Plaza de la Revolución de la capital cubana.

También en Ciudad de La Habana se presentó el espectáculo *Historia de un artista* en la Carpa Trompoloco, sede del Circo Nacional de Cuba.

Por último la Gran Celebración por los cuarenta años del circo cubano tuvo lugar en el Teatro Karl Marx, con funciones del 19 al 22 de junio. El espectáculo fue dirigido por el Maestro Tomás Morales y estuvieron presentes varias generaciones de artistas que han llenado de gloria al circo cubano, además del Ballet de la Televisión Cubana como invitado especial.

Nominada Litz Alfonso a los Premios Dora en Canadá por su espectáculo *Vida*

La directora y coreógrafa Litz Alfonso fue nominada en tres categorías a los Premios Dora de Canadá por su espectáculo *Vida*. Las nominaciones corresponden a: Mejor Nuevo Musical, Mejor Dirección de un Musical y Mejor Coreografía en una Obra o Musical. En las dos primeras compartió honores con el co-director artístico de *Vida*, el canadiense Kelly Robinson.

Este certamen es convocado anualmente desde 1978 por la Alianza de las Artes Escénicas de Toronto para premiar a las mejores producciones de teatro y danza de Canadá y lleva el nombre de Dora Mavor Moore, en homenaje a quien ayudó a establecer el teatro profesional en ese país.

Los premios consisten en una estatua de bronce del artista John Romano y se entregaron el 30 de junio en una ceremonia en el Winter Garden Theatre de la ciudad de Toronto. Ocasión en la que la Alfonso recibió el galardón a la Mejor Coreografía

Panel a propósito de la actualización del mito

La Casa Editorial Tablas-Alarcos y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas quisieron aprovechar la presencia en Cuba de Abrego Teatro, de España, para proponer un encuentro entre sus integrantes y teatristas cubanos bajo el rótulo «Actualizar el mito», en la Casa Museo Servando Cabrera en la mañana del 23 de julio.

En la ocasión se trataron diversas aristas del asunto desde el punto de vista teórico-práctico, ya que entre los panelistas se hallaban Pati Domenech, director de *El corazón de Antígona*, obra que la agrupación invitada presentó en la sala Llauradó; el estudioso José Alegría, Jefe de Cátedra de Teoría del Teatro en el Instituto Superior de Arte (ISA); Reinaldo Montero, dramaturgo cubano; y los jóvenes recientemente egresados de la especialidad de Teatrolología del ISA Ernesto Fundora, autor de la tesis de grado *La otra Melpómene. El cambio de perspectiva en la construcción de la heroína en cinco versiones cubanas de tragedias de Eurípides*, y William Ruiz, quien recientemente ha dado sus primeros pasos como director al estrenar *Electra Garrigó*.

Abrió el panel «Actualizar el mito», la exposición a cargo del profesor Alegría, quien introdujo al auditorio en el tema con una breve y precisa historia del origen del mito hasta la contemporaneidad; y se refirió a la actualidad del mito desde la inmanencia de la trascendencia, aspecto que puso a dialogar con la propuesta española que en la velada anterior habíamos presenciado. Seguidamente, Pati Domenech compartió su visión de la *Antígona* clásica, los aspectos que de esta le interesaron, las razones por las cuales estos dialogaban con la actualidad, el modo en que había transcurrido el proceso de montaje de la obra, y los objetivos principales perseguidos.

En una segunda parte, Reinaldo Montero, autor cubano de versiones de *Medea* y *Fausto*, narró cómo había transcurrido el proceso de escritura

de su *Medea*, hizo referencia al proceso de investigación que le dio acceso a distintos temas de la tragedia clásica, atractivos por el diálogo que proponían con la realidad cubana.

William Ruiz explicó que su experiencia estaba más apegada a un plano de relación personal entre él y la obra de Virgilio Piñera. En este caso, a William le interesó la extraña moral de esta familia, su descomposición, su disfuncionalidad; optó por apuntar, desde su concretización, hacia otra perspectiva del asunto, una perspectiva al margen de la caída del Campo Socialista, de la Crisis de los Noventa, de la inversión de la pirámide del trabajo, de la revalorización del dólar, de la doble moneda, del chavito. Concretización que pudiera insertarse en la extensa historia de la familia en la dramaturgia cubana.

Su intervención cerró el panel sencillo y oportuno que gozó de las características de la tertulia. Diálogo, explicaciones, debate y humor fueron las dominantes del encuentro matutino.

Fallece Víctor Hugo Rascón Banda

El escritor, crítico teatral, guionista y argumentista de cine murió el 31 de julio del año corriente. México honró a la figura con un homenaje de cuerpo presente en el Palacio de Bellas Artes. En la ocasión se exhibieron documentales de corte biográfico, se mostraron materiales de su propia autoría, y se evocó la primera marcha en el sexenio de Calderón, con la que el dramaturgo pedía mayor presupuesto a la cultura.

Apenas había ingresado a la Academia Mexicana de la Lengua, como miembro de número, ocupando la silla XX, y había hecho un alegato contra la censura y a favor de los derechos de autor. Contaba con numerosos premios que reconocían su obra dramática, entre ellos: Ramón López Velarde en 1979, por *La maestra Teresa*; Teatro Nuestra América 1981, por su obra *Tina Modotti*; Juan Ruiz de Alarcón y Rodolfo Usigli, ambos en



FOTO: NANCY REYES

1993, y el Juan Rulfo en 1991 por su novela *Contrabando*. También le fue otorgada la medalla «Xavier Villaurrutia», en reconocimiento a su trayectoria en la comunidad artística del país, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Víctor Hugo Rascón Banda nació en 1948 en Uruáchic, pueblo minero de la sierra de Chihuahua, al norte de México. Como él mismo dijera, no pudo eludir el peso histórico de su nombre y aún convirtiéndose en un destacado abogado, se alzó como una personalidad cardinal de la dramaturgia mexicana.

En 1979 escribió su primera obra de teatro *Voces en el umbral* y *Los ilegales*, primera pieza de su autoría llevada al escenario, que marcaría el inicio de su carrera. Otras obras suyas son: *La mujer que cayó del cielo* (1999), *Sazón de mujer* (2001) y *Apaches* (2003).

Su dramaturgia trasciende hasta nuestros días por el modo con que supo penetrar y reflejar el mundo femenino. Los críticos gustan de contemplar dos tipos de obras, las llamadas serranas y los textos ciudadanos. En este grupo se recuerda, aún hoy, el éxito que tuvo la representación de *Armas blancas* (1982) en el teatro universitario. Bajo este sello distintivo también pueden citarse *Los ejecutivos* (1996) y *La banca* (1997). Además, realizó varios guiones para cine como: *Morir en el Golfo*, *Jóvenes delincuentes* y *Rosa de California*.

Se recordará su presidencia en la Sociedad General de Escritores de México por su lucha incansable por los derechos de los autores. Presidió

además la Federación de Sociedades Autorales. Consolidaron su carrera intelectual y como promotor cultural los cargos que desempeñara en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores.

Siempre recordaremos su reciente visita a la sala Hubert de Blanck para presenciar el estreno de su obra *El deseo*, bajo la dirección de María Elena Soteras. La comunidad de teatro y artistas cubanos entregan estas palabras por la memoria de quien fuera un gran amigo de nuestra Revolución.

Para no olvidar: Cien años vistiendo a Calderón

El Siglo de Oro del teatro español legaría al mundo la universalidad de las comedias de tres importantes dramaturgos: Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, autor del conocido texto *La vida es sueño*. Calderón concibió obras de hondo valor filosófico y existencial. Sus personajes resultan cercanos a la humanidad en sus preocupaciones y conflictos.

En el Oratorio San Felipe Neri, la exposición *Cien años vistiendo a Calderón* propone un acercamiento al diseño de vestuario español enfocado en la obra del citado dramaturgo. Inaugurada el 5 de junio del presente año, como parte de las actividades realizadas con motivo del XX Festival La Huella de España, la muestra mantendrá sus puertas abiertas hasta el día 30. La organización del la expo corre a cargo de la Oficina del Historiador de la Ciudad y cuenta con el auspicio de la Embajada de España, junto a otras instituciones del teatro y gobierno español.

El montaje y ambientación resultan de excelente factura. Los maniqués exhiben las obras de varios diseñadores en un recorrido que abarca desde la década del cuarenta hasta la actualidad. Acompaña la muestra un interesante catálogo que permite profundizar en nombres y fechas fundamentales para entender el teatro en España.

Resulta digno de mención el vestuario creado por Vicente Viudes en 1946 para el Segismundo de *La vida es sueño*, que además fue usado por el actor Francisco (Paco) Rabal. Junto a su hermano, Vicente Viudes contribuyó a mantener el contacto entre el teatro español y la vanguardia pictórica. Se exhibe también la obra de Carlos Ctrynowsky, quien fuera el sello de la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante diez años consecutivos.

Los vestuarios de Victor María Cortezo para *La cena del rey Baltasar* (1953) llaman la atención por su alto grado de sugestividad. Logra reproducir a nivel plástico la expresividad de personajes alegóricos tales como: La Idolatría, la Vanidad, El Pensamiento y la siempre arquetípica Muerte. Resultado similar consigue Miguel Nasrros con *Fiesta Barroca. Loa del Auto Sacramental del gran mercado del Mundo (Mojiganga de las visiones de la muerte)* (1992).

La presentación de los trabajos de Pedro Moreno incluye varias obras y fechas. Figurines para *El alcalde de Zalamea* (1980), *La dama duende* (1990) y *No hay burlas en el amor* (1998) dan fe de su labor teatral por más de dos décadas consecutivas.

Cien años vistiendo a Calderón en el auditorio San Felipe Neri nos acerca a uno de los lenguajes esenciales del teatro: el diseño escenográfico. Raras veces fuera de las puestas en escena tenemos la posibilidad de apreciar de cerca la naturaleza expresiva del vestuario teatral. Es por eso que la actual muestra resulta, desde el recorrido por la historia, una invitación al conocimiento y al goce sensorial. (Barbarella González Acevedo)



FOTO: CORTESÍA DE LA AUTORA

desde San Ignacio 166

Por la Casa Editorial Tablas-Arco, Omar Valiño y Yohayna Hernández participaron en el Encuentro Territorial de Teatro, preparatorio del Festival Nacional de Teatro de Camagüey, realizado en Bayamo y Manzanillo en marzo. Yohayna acudió también a los dos restantes de ese mismo camino, Cienfuegos en abril y Pinar del Río en mayo, con lo cual esta revista renueva una visión panorámica de la creación teatral en el país. En cada uno de los encuentros se presentó el paquete más reciente de publicaciones de Tablas-Arco, tanto frente al movimiento profesional como frente a los estudiantes que se preparan como instructores de teatro y danza. Iguales acciones tuvieron lugar durante la celebración del Festival Elsinor, del Instituto Superior de Arte, el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que esta entrega recoge y en el cual participó todo el equipo editorial, y en las *Jornadas de teatro para niños*, también organizadas en Bayamo por el Guiñol Pequeño Príncipe, en mayo, con la presencia por nuestra parte de Amarilis Pérez Vera. Valiño, el director de Teatro Andante Juan González Fiffe y la crítica teatral y periodista Maité Hernández-Lorenzo fueron invitados en abril al Festival de Teatro para niños y jóvenes (en realidad abarcador de puestas para todo tipo de público) en Dinamarca, reseñado aquí.

Nuestro proyecto Tubo de Ensayo propició la Segunda Semana de los *Novísimos dramaturgos cubanos*, del 5 al 9 de mayo en la Fundación Ludwig, institución involucrada en el desarrollo del mismo, como el Instituto Superior de Arte, la Asociación Hermanos Saíz y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Continuidad de nuestros ciclos mayores Lecturas de Teatro Cubano, se conformó esta vez con obras de estudiantes y egresados del Instituto Superior de Arte. Doce voces dramáticas que se mueven entre las utopías escénicas, búsquedas, diálogos y rupturas de una nueva generación de dramaturgos que irrumpe en nuestro panorama teatral actual.

Se leyeron *La guerra de las naranjas o la naranja que se repite* de Dayné G. Díaz Hernández, *Páncreas* de Marien Fernández Castillo, *Antígona* de Yerandy Fleites Pérez, *Mi familia ideal* de Grethel Delgado Álvarez, *Vértigo* de Claudio Páiro Rodríguez, *Cementerio de elefantes* de Fabián Suárez, *Una obra inconclusa* de Rogelio Orizondo, *Cuervos* de Alexandra Santiesteban Rodríguez, *Asco* de Yúnior García Aguilera, *Goldfish* de Gabriela Reborado Iglesias y *Alicia según el capitán Garfo* de Maikel Rodríguez de la Cruz. Contó con la puesta en escena y exposición fotográfica

Aunque por perro sea de Lisandra López Fabé, con dirección artística y fotografías de Marien Fernández Castillo y Grethel Delgado Álvarez. Se proyectó la multimedia *Tubo de ensayo: novísimos dramaturgos y teatrólogos en Cuba*, que recoge lo acontecido en los eventos de esta naturaleza realizados en 2007 como inicio de este proyecto.

Auspiciamos el homenaje que, de la mano de Rubén Darío Salazar y su Teatro de Las Estaciones, se le rindió al actor Carlos Pérez Peña en Matanzas el 31 de mayo, al arribar a sus setenta años, del que este propio número da nota en la sección «Entretelones» y «En primera persona». Las imágenes aquí recogidas fueron allí proyectadas como parte de la dramaturgia del espectáculo y los textos incluidos fueron leídos sobre el escenario.

El 23 y 24 de junio *tablas* desarrolló, en conjunto con el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Santiago de Cuba, el Coloquio «Teatro de relaciones, de ayer a hoy», como evento teórico del Festival Máscara de Caoba, realizado en la mencionada ciudad. El investigador Pascual Díaz Fernández y nuestro director condujeron mesas y debates donde intervinieron con ponencias el director Ramiro Herrero, el actor Agustín Quevedo, el actor y director Santiago Portuondo y los investigadores Carmen Corella, Marta Cordié y Fernando León Jacomino. Como colofón se estrenó el documental *Verdades ignoradas*, de Alina Morante Lima, producido por el CNAE y el CPAE de Santiago en función de dar sintética pero legitimadora voz a los protagonistas del teatro de relaciones. Esta revista recogerá en próximo número este coloquio. En Máscara de Caoba, donde también participaron por Tablas-Arco Dianelis Diéguez la O y Karina Pino Gallardo, presentamos además nuestras publicaciones.



FOTO: JUAN JOSÉ PALMA

Carlos Pérez Peña: admirables setenta

NO SIEMPRE EL SER HUMANO, LA PERSONA

y el artista encierran tantas hermosas cualidades como el caso que hoy me ocupa. Se trata del actor-teatrólogo Carlos Pérez Peña, quien en estos días celebra su cumpleaños setenta pleno de capacidad creadora y de amor a su profesión, al teatro cubano y a su país. Lo conocí en 1960, cuando comenzó sus estudios escénicos en la desaparecida Academia Municipal de Artes Dramáticas. Entonces yo cursaba el tercer y último año. Fueron allí sus profesores Modesto Centeno, Julio Martínez Aparicio, Marisabel Sáez, Mario Rodríguez Alemán y José Antonio Escarpenter, entre otros. La mayoría de ellos procedían de la ADADEL (Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre), fundada en 1940, y representaban el llamado teatro de arte de los cuarenta y el movimiento de los solistas de los cincuenta.

Carlos era un joven distinguido, apuesto, con una excelente educación, silencioso y tranquilo. Sin embargo, podíamos descubrir en una sencilla conversación con él que gozaba ya de una amplia cultura. Lo primero que recuerdo de sus actuaciones fue la sustitución de uno de los pretendientes de Penélope en *La tejedora de sueños* (escrita por Buero Vallejo y dirigida por Martínez Aparicio). Con posterioridad asumió a uno de los jóvenes estudiantes de *Altitud 3200* (de J. Luchaire, bajo la égida de Modesto Centeno). Era lo que se decía entonces, en el *emploi* de las compañías, un galancito. Desde mi visión y experiencias actuales, puedo afirmar que era ya un actor muy moderno, orgánico, con mucha creencia y un decir coherente, alejado de las formas envejecidas que aún algunos profesores propugnaban.

Se graduó con el monólogo *Judas* de Abelardo Castillo, dirigido por Centeno. Mientras estudiaba, comenzó su carrera profesional con el *Guiñol de los Camejo*. En la sala Ciro Redondo se presentó con *El maleficio de la mariposa*, que además contó con sus diseños. Dentro del llamado «teatro de figuras», lo recordaré siempre como el Pedro de *La loca de Chailot*, al lado de Carucha y los Pepes (Camejo y Carril).

Entre 1961 y 1962 se presentó en la sala Arlequín de Rubén Vigón, y bajo su égida realizó una encomiable interpretación del muchacho ambiguo y angustiado de *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney, en la cual trabajó junto a María de los Ángeles Santana y las jóvenes actrices Marta Farré y Miriam Learra. Esta faena le deparó gratificantes y



CARICATURA: DAYLLÁN PÉREZ FERNÁNDEZ

enaltecedoras críticas. Además actuó en obras tan disímiles como la farsa molieresca *El médico a pulso*, o *El general Antonio estuvo aquí* de Reguera Saumell.

A finales de 1962, ingresa como joven valor, junto a Hilda Oates y Albio Paz, en el Conjunto Dramático Nacional, cuyos directores eran Eduardo Manet, Néstor Raimondi y Nelson Dorr.

Entonces pudimos verlo indistintamente, incorporando a uno de los comediantes musicales mimos en *De película*, mítico espectáculo dirigido por Pierre Chausat. Pero sobre todo en esa primera mitad de los sesenta su Eugenio Marchman en *Cándida*, la pieza de Bernard Shaw, en re-

posición firmada por Eugenio Hernández Espinosa e Ignacio Gutiérrez, que lo situó de golpe entre los actores juveniles más destacados de su generación.

Siempre han existido en sus actuaciones los aspectos esenciales: la inteligencia interpretativa y la sutileza y buen gusto en la selección de sus acciones físicas, apoyados en su incisiva intencionalidad. Habría que añadir en esa década participaciones en *Un tranvía llamado deseo*, junto a Adela Escartín y Lilian Llerena o en memorables espectáculos como *Teatro Noh* y *Entremeses japoneses*, creaciones de Rolando Ferrer e interpretadas en el grupo La Rueda. Interpretó también el bufón de *Volpone*, *el gran zorro*, compartiendo escena con Miriam Acevedo y Alicia Bustamante. Además intervino en los montajes *La fierecilla domada* (Shakespeare-Nelson Dorr) y *La ópera de los tres centavos* (Brecht-Raimondi), protagonizado por Omar Valdés.

No se puede soslayar su actuación en *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, pieza muy experimental, con dramaturgia y dirección de José Milián. Su entierro en este montaje deslumbró e hizo pensar a muchos en formas más contemporáneas y agresivas en la relación público-espectador, puesto que se situaba en el llamado teatro de la crueldad.

Como hemos visto hasta aquí, Carlos transitó, en época tan temprana como los primeros años posteriores a 1959, por variedad de géneros, estilos poéticos y modalidades como el teatro de títeres (para niños y para adultos), obras de teatro psicológico asumidas desde los principios stanislavskianos, clásicos espectaculares contemporaneizados, obras de corte más vanguardista, piezas donde la presencia de Brecht era fundamental y hasta recreaciones de formas asiáticas teatrales con exquisita realización visual. No era extraño que un actor con este desarrollo e inquietudes, quisiera entregarse a una experiencia de teatro laboratorio, surgida en 1968, como la del grupo Los Doce, dirigido por Vicente Revuelta y del cual Carlos fue fundador.

Esta agrupación se creó con la idea de estudiar y practicar las experiencias más actuales de su tiempo: revisar y profundizar en Stanislavski, en Grotowski, indagar en Peter Brook, en el *body-contact* y en la danza teatro.

Por supuesto, Pérez Peña reconoce en Vicente a su gran maestro. Dice: «él me dio un sentido nuevo, diferente». El rígido proceso de trabajo, de exigencias físicas y artísticas muy rigurosas fue incorporado por Carlos con placer. Su disciplina era casi de monje, de iniciado, en un rito que lo hizo crecer extraordinariamente.

En mi memoria están sus improvisaciones con música para las clases que impartía Tomás González, quien no ocultaba su admiración por «Cartitón», y para *Peer Gynt*, único estreno en año y medio, las cuales denotaban un profundo lirismo. Una autenticidad basada en la verdadera introspección y el cumplimiento del trabajo para ese «contacto», seleccionado por cada uno y a quien creíamos imaginariamente sentado, observándonos, según el método de Grotowski. Carlos Pérez Peña nunca ha mentado como intérprete teatral, su honestidad en el arte corre pareja con su sinceridad como individuo.

En Los Doce llegó a ser uno de los primeros que arrojó fuera de sí las marcas, las huellas del quehacer rutinario, los posibles clichés. Lejos del oropel o del ego exarcebado, el divismo que empaña la imagen de actrices y actores, Carlos estuvo muy cercano al «actor santo» que se nos proponía.

En los círculos de análisis de textos complejos de Erich Fromm, Althusser o Marx, sus ideas nos iluminaban. Tanto en los entrenamientos físicos como en la creación del personaje de Peer, que alternara con José Antonio Rodríguez, su modestia, dedicación y ética para con los demás pueden señalarse como ejemplares.

Ya en el Escambray, resultaron paradigmáticas sus interpretaciones en *Las provisiones de Jehová* y en *Molinos de viento*, donde ese director escolar farsante que encarnaba, ejemplo de doble moral, máscara brillante del oportunismo con rasgos expresionistas, encerraba el concepto fundamental de la puesta en escena. Y su personaje quedó para siempre en la memoria como la imagen artística de lo aborrecible, de la raíz que debemos aplastar.

Carlos Pérez Peña disfruta hoy del respeto y del inmenso cariño de sus colegas en las diferentes estaciones de su carrera teatral.

Admiro, ante todo, su dignidad, el rigor y la entrega sin límites en ese continuo diálogo con el verdadero arte. Mucha salud y lucidez para que siga dejando huellas imborrables en nuestro intelecto y en nuestro espíritu.





P R I M E R A B I E N A L D E D A N Z A D E L C A R I B E