

Libreto 87:

Relato de un pueblo roto,
de Raudel Morales y
Maya Fernández Sotolongo

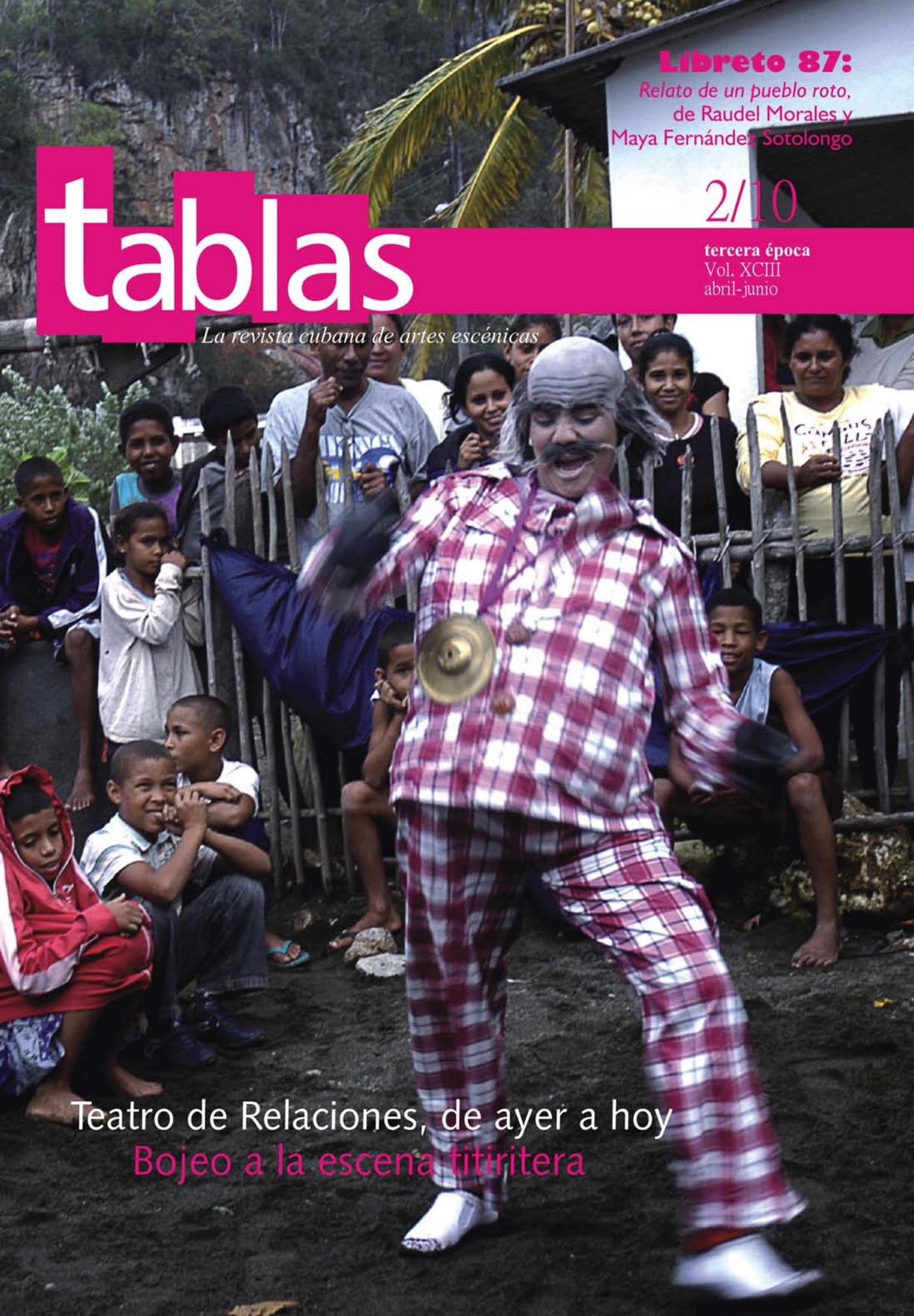
tablas

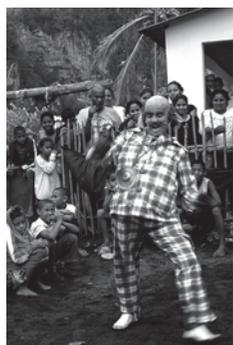
La revista cubana de artes escénicas

2/10

tercera época
Vol. XCIII
abril-junio

Teatro de Relaciones, de ayer a hoy
Bojeo a la escena titiritera





En portada:

Cruzada Teatral
Guantánamo-Baracoa (2010)
Foto: Elio Miranda

Reverso de portada:

Convocatoria Premios Caricatos

Contraportada:

Pelusin del monte, Dora Alonso
Foto: Cortesía CNAE

Reverso de contraportada:

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Sumario

La selva oscura

Relaciones: de ayer a hoy

- 3 Influencia de las culturas africanas en el teatro cubano. Las Relaciones
Ramiro Herrero Beatón
- 10 El actor relacionero del Cabildo Teatral Santiago
Agustín Quevedo
- 14 *Ño Pompa* y lo real maravilloso santiaguero
Carmen Corella Mustelier
- 17 *Nganga* y *En el altar de la vida*. Umbral de la muerte
Norah Hamze
- 21 Teatro popular y resistencia grupal
Fátima Patterson

Bojeo a la escena titiritera

- 25 Partitura para el titiritero
Dianelis Diéguez La O
- 27 La edad dorada en Dora
Armando Morales
- 30 Alternancias para dialogar de teoría y títeres
Blanca Felipe Rivero
- 35 Segundo bojeo a la Isla de Cuba. Persistencias de una espectadora
Yudd Favier
- 53 Tres voces para hablar de títeres
Dianelis Diéguez La O y Yudd Favier
- 59 Soy argentino y entiendo de soberbias, pero en Cuba nos ganaron por goleada
Claudio Hochman
- 60 UNIMA Cuba vuelve a cabalgar
- 63 UNIMA en Cuba, una historia contada en síntesis
Rubén Darío Salazar

Reportes

- 68 Diez puntos sobre un tema. Historia y leyenda de una esfímera escuela
Julio Cordero
- 70 De tal teatro tal máscara
Pascual Fernández
- 73 Cruzada teatral: veinte años andando entre el mar y la montaña
Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño

Oficio de la crítica

- 78 Nelson Rodrigues revisitado, García Lorca en estreno
Carlos Espinosa Domínguez *El Bebé* de Nueva Línea o Martí en el teatro donde los muñecos hablan
Carmen Sotolongo Valiño

ABCdario teatral

- 86 Matanzas, sus teatros y la historia
Enrique Río Prado

En tablilla

- 94 Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 El más justo de los tribunales
Carlos Padrón

Libreto 87

Relato de un pueblo roto

Maya Fernández Sotolongo y

Raudel Morales

Lo que no se rompe

Christian Medina

Entretelones: 70 años de luces para una vida de sueños

Títeres

Matanzas es una presencia obligada y constante en las páginas de *tablas* porque, amén de su diverso y habitual laboreo escénico, se ha convertido en el punto de encuentro de las especialidades más populares del teatro. Así se suceden iniciativas múltiples centradas por el títere, la danza y el teatro en la calle, el circo, siempre acompañadas de la reflexión en torno a ellas. El Taller Internacional de Títeres consigue ser una reunión óptima para observar los caminos de esta especialidad en Cuba y confrontarlos con ricas experiencias de otras partes del mundo. Eso quiere lograr este número de la revista, una de sus asiduas visitas a la escena para niños y de títeres, al tiempo que abre espacio nuevamente al testimonio y la investigación sobre el teatro de relaciones, esa apasionante modalidad santiaguera de hacer teatro popular.

De este modo, títeres, relaciones y veinte años de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa juntan perspectivas actuales que no pueden ser opacadas por la mayor atención que recibe el llamado teatro «dramático» o para adultos.

Casa Editorial Tablas-Alarcos Director Omar Valiño **tablas Jefa de redacción** Yohayna Hernández **Editor** Alejandro Arango **Redactora** Karina Pino Gallardo **En tablilla** Lilianne Lugo Herrera **Diseño gráfico** Marietta Fernández Martín **Ediciones Alarcos** Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora, Osmida Baltodano de León, Orisel Sierra Santiesteban **Sitio web** Amarilis Pérez Vera **Programación** Aldo Tróccoli **Diseño** Idania del Río **Gestión y Promoción** Dianelis Diéguez La O **Economía** Maura Hernández **Secretaría** Michel Sotomayor **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac **Servicios** Servilia Pedroso, Juan Carlos Concepción Ruiz

Consejo asesor Eduardo Arrocha, Freddy Artilés †, 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

Consejo 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.

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

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

Precio: 5 pesos mn
Fotomecánica e impresión: GEOCUBA
ISSN 0864-1374

Consejo Nacional
ARTES
escénicas

tablas  **alarcos**
casa editorial

Influencia de las culturas africanas en el teatro cubano

Las Relaciones

Ramiro Herrero Beatón

LA INFLUENCIA DE LAS CULTURAS AFRICANAS en el teatro cubano es notable. Como bien señala el maestro Fernando Ortiz, «las musas mulatas vertieron sus inspiraciones en los teatros de Cuba y en el siglo XIX nos dieron tangos, guarachas». Además, José Antonio Portuondo señaló que, en nuestro país, el sentido colectivo se apoyaba solamente en el unánime escepticismo político y social, evidente en el choteo, mero desahogo colectivo o válvula de escape; y hasta las palabrotas soeces e irreverentes constituyeron el lenguaje de narradores de historias y leyendas.

Pero el negro es algo más que el «negrito» estereotipado del escenario y la pantalla, en su papel inferior, satírico, risible y casi siempre sinvergüenzón. También nos recordaba Portuondo que «no puede dudarse de la presencia en Cuba del *griot* o de algunos de sus colegas africanos». Antaño era frecuente en las poblaciones el tipo de negro viejo que se buscaba la vida cantando al son de un instrumento —un monocorde, un tamborcito o una marímbula—, generalmente acompañado por un colega que

Festival de Relaciones, 2006



Festival de Relaciones, 2003

tenía un guayo, una máscara o unos timbales. Pudimos presenciar allá por el año 1920, en la zona de Remedios, la recitación del «cuento del majá ingrato», hecha por un viejo criollo de oriundez conga, quien se ganaba la vida casi de mendigo cantando de casa en casa, por los cafés, bodegas y festejos populares, las cancioncitas de moda, a veces con letrillas de sátira local, las cuales se le toleraban, decían, porque siempre andaba borracho.

En otras poblaciones cubanas solía verse a juglares o griots afrocubanos que llevaban en sus muñecas dos maracas pequeñas, en sus tobillos dos maracas enormes y en la boca una filarmónica sujeta a una guitarra. Mientras tocaban esos instrumentos, bailaban rumbas, sones y la música de moda; incluso cantaban.



Festival de Relaciones, 2003

A mediados del siglo XIX en Santiago, durante los mamarrachos, se hicieron populares numerosas máscaras, comparsas y canciones satíricas. Muchas de esas ensaladillas iban dirigidas contra el gobierno español y en defensa de los mambises. En 1980, a raíz de la negativa colonial de reconocer la libertad de los negros esclavos, se cantó un estribillo que don Fernando Ortiz recoge en *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor*: «Libertad no viene/ caña no hay».

También debemos considerar como posibles embriones del teatro aportado por las culturas africanas los ritos sociales y religiosos, los cantos rituales, relatos mitológicos, recitaciones de historias, cuentos y fábulas. Estas últimas son muy frecuentes y propicias para la pantomima y el canto onomatopéyico, según apunta don Fernando Ortiz. África nos legó ritos muy teatrales que todavía se celebran en Cuba, y cito:

El rito ñáñigo o abakuá del sacrificio, entre los que sobreviven en Cuba, es quizás el más complejo y teatral. No cabe duda de que allá en África se ejecutaba antaño sacrificando un ser humano. Los abakuás de Cuba conservan la tradición de que, para ello, se utilizaba un esclavo congoleño, es decir, una víctima exógena. Después, y así ha ocurrido y ocurre en Cuba, el sacrificado ha sido un buco o cabro, como sucedía en la antigua Grecia. El rito del sacrificio del cabro por los ñáñigos es conocido en su lengua como *embori mapá*. Esta denominación, que es la corriente, procede del lenguaje akuá, donde *mbori* es cabro y *mkpá* morir, y ambas voces se derivan de las raíces bantús *bori* —que significa animal cabrío— y *makpá* —que significa morir. Pero esa liturgia recibe otros nombres sagrados, según sus escenas [...] El rito se desarrolla en cierta forma episódica que constituye una verdadera tragedia.

En esos episodios aparecen personajes muy variados: sacerdotes hechiceros, acólitos, músicos, diablitos o *íreme*, el corifeo Morúa Yansa, etcétera. Fernando Ortiz considera que es muy seguida la opinión de que el drama griego salió de los cultos a Dionisos y también la de que la tragedia surgió de los cantos que en aquellos tenían lugar con motivo del sacrificio de un cabro como ofrenda a la divinidad. Sea o no cierta esta teoría, su verosimilitud es impresionante cuando se consideran ciertos episodios de la liturgia ñáñiga del sacrificio del macho cabrío y sus semejanzas con los ritos báquicos, los frigos de Attis-Cibeles y otros misterios del antiguo Mediterráneo.

Por otra parte, consideramos que en Cuba se va a gestar un tipo de teatro popular que tendrá su origen en el maridaje de elementos de la cultura española con elementos de la cultura africana: el teatro de Relaciones.

El nombre de «relaciones» tiene muchas significaciones en nuestra lengua. Según el diccionario, es «un trozo largo que dice un personaje, ya para contar una cosa, ya con cualquier otro fin»; en España es «desprendimiento o fragmentos de comedias, generalmente monólogos y también diálogos breves, con algún juego escénico, capaz de efectuarse en las casas y entre simples aficionados»; en América del Sur, «ciertas figuras de las danzas populares argentinas y uruguayas, en las cuales los bailarines, parados unos frente a otros, entablan un breve debate en versos»; en México, «un tipo de representaciones populares»; en Santiago de Cuba, «una forma teatral con características propias, que se ha insertado en el patrimonio cultural de la ciudad y sus alrededores».

Juan María Ravelo nos dice que «las Relaciones eran teatrales que improvisaban alegres vecinos que tenían la cara más dura que el cemento», pero también que «eran graciosísimas por los disparates que en ellas se decían». De lo que podemos colegir que no solo eran grupos de actores que representaban algo, sino que el nombre estaba también referido al lugar de la representación. Por otro lado, el mismo Ravelo escribió:

Relación viene de relatar, de contar, de representar una cosa y, como es natural, tratándose de escenificaciones carnalescas, es una oportunidad para agudizar el ingenio, para extraer la parte graciosa a toda situación.

Esto nos demuestra que las Relaciones nacen y se manifiestan en un entorno carnalesco. Pero Ravelo nos dice más: «esos personajes que se han hecho legendarios en el bufo cubano —el Gallego, el Negrito y la Mulata— tuvieron su origen en las Relaciones».

Por otra parte, José Antonio Portuondo, en su trabajo «Alcance a las Relaciones» nos dice:

Se da el nombre de Relaciones a ciertos dramas y comedias en un acto que suelen representar durante los mamarrachos, es decir, los días 24, 25 y 26 de julio — Santa Cristina, Santiago Apóstol y Santa Ana, respectivamente—, en Santiago de Cuba, pequeños grupos de

actores improvisados, negros y mulatos, con muy escasa presencia de blancos en los últimos tiempos, próximos a la desaparición del género, y en los cuales los papeles femeninos son interpretados por hombres, como en los comienzos del teatro.

Tanto Ravelo como Portuondo coinciden en que las Relaciones, como manifestación teatral, se representaban durante la época de carnaval, lugar propicio para que los relacioneros las realizaran. Ya a mediados del siglo XIX se consideraba como una costumbre representar las Relaciones durante los mamarrachos, en las calles y en las casas de los padrinos. Estos, de alguna manera, se convertían en patrocinadores de los grupos. Aunque todos tenían la obligación de presentarse ante el alcalde para que este diera su visto bueno, no todas las Relaciones que se inscribían en la lista de la alcaldía para el concurso podían presentarse ante el público. El veto del alcalde era inapelable. Antes de que comenzaran los carnavales, los relacioneros se agenciaban padrinos y madrinas que constituían garantes de sus actividades. Estos preparaban un moñío con cintas de muchos colores, en cuyo centro colocaban monedas que daban a sus ahijados para que se divirtieran. El día de Santa Cristina, los relacioneros salían a visitar a sus padrinos y madrinas, a quienes rendían honores en sus casas, donde levantaban un escenario y representaban sus obras antes de que el alcalde las aprobara o vetara para su posterior representación pública. Walter Goodman, en su libro *Un artista en Cuba*, narra como testigo excepcional la representación de una relación en el Santiago de 1864:

En mi peregrinación, tropiezo con un conjunto de mamarrachos que, sin la menor ceremonia, va a dar un salto en la casa del opulento señor. La ilustre familia hállase placenteramente sentada en la sala elegantísima; pero, ¿qué más da a sus visitantes? Es tiempo de carnaval y ellos, miembros de la servidumbre de la mansión, tienen licencia de entregarse a familiaridades con aquellos a quienes sirven. Traen, entre todos, un telón pintado. Sin más ni más, lo plantan en medio del salón e improvisan un escenario. Abre las representaciones una rara orquesta compuesta de tambores, sartenes, cucharas de lata y güiros. Luego, los actores entran en acción. Cada uno hace lo que sabe o lo que puede por turnos, debido a las limitadas proporciones del escenario. Un negro de altísima talla parece no haber entrado en los cálculos del carpintero. Tiene que hablar por detrás del telón [...] vertiginosamente y, en medio del animado monólogo, derriba todos los arrees que lo ocultan y se introduce en la escena él también. La diversión, contando el tiempo de refrescar, dura un cuarto de hora nada más y el conjunto comparsero, que no saca otro beneficio que el agasajo y el deseo de divertirse, carga con su escenario portátil y sigue hacia otra casa.

Otro investigador santiaguero, Ramón Cisneros Jústiz, me contó y publicó más de una vez que la ciudad de Santiago de Cuba, específicamente el barrio de Los Hoyos, fue una suerte de refugio de los relacioneros, entre los que se destacaron los luchadores por la independencia cubana General Guillermon Moncada, General Quintín Bandera y General Victoriano Garzón. Estos patriotas utilizaron la Relación, durante la época de carnaval, como un instrumento de crítica a las autoridades coloniales, a algún que otro amo de esclavos y a determinados personajes represivos de la colonia.

El carnaval fue el marco idóneo para que esta forma teatral se desarrollara. Ello se debía a que era la única fecha donde se le permitía a la gente humilde y explotada expresar sus necesidades culturales, que la clase dominante consideraba vulgares y de mal gusto. Juan María Ravelo, en «Narraciones de Santiago de Cuba», que recoge el libro *Medallas antiguas*, así lo expresa:

Sin duda, por tratarse de un pueblo oprimido, que como es natural busca siempre la oportunidad de expandir su espíritu, nuestras máscaras servían de válvula de escape para hacer críticas, más o menos veladas, a la conducta de la nación dominadora, a las autoridades que la representaban, al régimen social imperante, a las figuras destacadas y a las costumbres de la época, buscando en la ocasión presentada el medio único con el que expresar, por no disponer de libertad de palabra ni de prensa, el sentimiento público contenido y aherrojado por el sistema colonial que imperaba, y probando, al mismo tiempo, la existencia de una latente rebeldía.

FOTOS: ARCHIVO DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO Y CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN





Festival de Relaciones, 2006

Una pregunta se hace necesaria: ¿fue solo el carnaval el entorno nutriente y el medio expresivo de las Relaciones? No. El primer antecedente conocido lo hallamos en las celebraciones del *Corpus Christi* y en las licencias dadas a los negros libres para que se manifestaran con sus invenciones. Durante esas festividades religiosas se hacían representaciones de autos sacramentales. Se cantaba y se danzaba. Con el tiempo se incluyeron juegos escénicos acerca de las hazañas de nobles caballeros, comedias y farsas que provocaban risas y alegría en los espectadores, que esperaban el descanso de la procesión para gozar de algún poema dramático referido a algún acontecimiento notable o dedicado a una persona ilustre; de ahí que se consideren estas celebraciones como el germen del teatro cubano, que se vino a aderezar con el ingrediente africano.

El Dr. José Antonio Portuondo afirma que la gangarilla española –pequeño grupo de actores con acompañamiento musical o forma ambulante del arte teatral existente en España en el siglo XVII, traída por los conquistadores al Nuevo Mundo– y el izibongo bantú, al maridarse, engendraron las Relaciones. Ellas son el producto de un proceso de transculturación muy complejo que dio lugar a esa forma teatral tan particular de la cultura cubana.

Catia Rosales, en su trabajo «El nuevo teatro de Relaciones», nos dice:

A finales del siglo XVII se comienzan a escenificar desprendimientos o fragmentos de comedias, monólogos o diálogos breves con algún juego escénico, que permitían que se efectuaran en casas por simples aficionados. Estas formas teatrales también fueron trasladadas a Cuba y asimiladas por los negros y mulatos habitantes de la isla, proceso que llevó implícita la incorporación de elementos de la idiosincrasia de estos: su acento erótico y su desenfado, propios de una

moral distinta, con nuevos valores y principios. Todo ello dio paso a una nueva forma de hacer teatro en Cuba, teatro de negros, teatro de pueblo, un teatro original y espontáneo, propio de una cultura opuesta a la de la clase dominante. Ello significaba la única oportunidad que tenían las clases explotadas para exteriorizar su visión de la realidad, por simple o ingenua que fuera su expresión [...] El teatro de Relaciones tuvo su mayor afianzamiento en la parte oriental de la isla, lo cual obedeció a factores sociales y culturales. Es en esta región –Santiago de Cuba y Guantánamo fundamentalmente– porque aquí fueron traídos como esclavos negros que pertenecían, en su mayoría, a la cultura bantú, en tanto los de procedencia yoruba se asentaron en la región occidental. Estos negros bantús practicaban danzas rituales y otras manifestaciones dramáticas de carácter profano [donde encontramos] elementos poéticos con los cuales exaltaban a sus dioses y reyes.

Esta forma poética de expresión con autonomía estética, destinada al diálogo dramático, es lo que se ha denominado izibongo, que al aparearse con formas tradicionales de la cultura española como la gangarilla, produjo algo diferente, auténtico por su carácter temático y expresivo: las Relaciones. Pasan del patio de las casas a la calle y viceversa, hechas por gente muy humilde. Sus obras se representaban en las distintas barriadas santiagueras, y respondían al carácter trasahumante de los grupos, que no esperaban al público, sino que iban en su busca sin ningún fin lucrativo. Podemos clasificar a estas obras como teatro ambulante, pues portan su propio espacio vital, y son capaces de adaptarse a cualquier escenario siempre diferente.

Antonio Pérez, en su trabajo de diploma «La evolución cultural del teatro de Relaciones en Santiago de Cuba» nos dice al respecto: «El teatro de Relaciones fue portador de

ideas contrarias a la explotación, al maltrato hecho por los señores a sus esclavos y a la politiquería de la cual [...] renegó y a la cual atacó con todas sus fuerzas posibles.».

Además de las obras originales escritas por algunos de sus miembros, disponían de las piezas de los clásicos españoles Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca, y de románticos como José Zorrilla. Estas eran reescritas por los propios relacioneros, que las reducían a un solo acto. De tal manera, las Relaciones santiagueras desarrollaban una labor de animación cultural y una importantísima difusión de las obras de los grandes autores del teatro español.

José Antonio Portuondo clasificó las Relaciones tradicionales de la manera siguiente:

1. Por su forma

a) En prosa: aquellas que tenían libreto escrito en forma de prosa, aunque también podían estar combinadas con el verso. Los diálogos siempre eran en prosa.

b) En verso: aquellas escritas en verso, que pueden subdividirse en las que son simplemente recitadas. En ellas, por lo general, el verso será romance, acompañado por guitarras o elementos de percusión también en las obras que, a pesar de estar escritas en verso, no son recitadas, sino habladas de forma natural.

2. Por su asunto: se distinguen las Relaciones originales de las simples adaptaciones del teatro español. Las de más valor serán las primeras. Estas Relaciones originales podían ser:

a) De asunto imaginario: aquellas creadas por el propio pueblo, concebidas por los mismos actores sobre la base de sus propias vivencias, de las características del pueblo, sus creencias, aspiraciones, sentimientos y elementos empíricos del acervo cultural. Como ejemplo están *La hija desobediente* y *Los polvos de taita Juan*, dictadas por un negro guantanamero que no sabía leer ni escribir. *Los polvos de taita Juan* narra los amores contrariados de Jeremías (joven catalán) con Lola (joven criolla a quien su madre quería casar con un rico francés) y el triunfo final del amor a pesar de la intervención adversa del brujo Taita Juan. Esta es una obra muy simple e ingenua, nacida únicamente del folclor popular. Por lo tanto, refleja, consciente o inconscientemente, las relaciones sociales. Son todos los personajes de la sociedad de la época, donde aparece el brujo, que representa una concepción mágico-religiosa.

b) De asuntos tomados enteramente de la vida real. Por ejemplo, la obra *Esposa virgen y mártir*, basada en un suceso ocurrido en Santiago de Cuba en 1851.

c) De asuntos de animales: representaciones de fábulas donde los actores asumían disfraces de diferentes animales. Llevaban implícitas más o menos una intención política.

Las obras casi siempre contenían críticas al gobierno. Ravelo así lo apunta en sus *Narraciones de Santiago de*

Cuba: «las más de las veces no faltaban en el repertorio una obrilla patriótica o una tirada de verso contra los españoles y su gobierno, las que se decían una vez que había la seguridad de que todos los presentes fueran de confianza».

En la Relación *La situación de Cuba* de Florentino Fernández, de 1922, el autor hace referencia al gobierno de Mario García Menocal:

Señores, en este día
saludo a la concurrencia
y yo triste por mi independencia
que no la tengo todavía.
Santo Dios y tu verdad infinita
y tu piedad inaudita.

Señor, ten piedad de mí.
En Cuba mis hermanos,
por ponerle un farol a su patria
le pusieron un martillo
y hoy la maneja el celoso americano.

Dame una limosna, hermano,
buen hijo de padre eterno,
porque si no un mal cubano
lleva a su madre al infierno.

Nos vamos, y con decoro
cuando hoy me acuerdo yo
de nuestro sino fatal,
pues ya llegó el mayoral
de nuevo a la presidencia.

Algunas obras hacían referencia a un hecho que había ocurrido en una barriada. Antonio Pérez Pardo, en «La evolución cultural del Teatro de Relaciones en Santiago de Cuba», recoge las vivencias de Ángel Fonseca, un espectador asiduo a las representaciones de los relacioneros:

Festival de Relaciones, 2005





Festival de Relaciones, 2005

Buena parte del repertorio de las Relaciones estaba formado por obras españolas clásicas y principalmente románticas, adaptadas, como hemos dicho, a la escena ambulante, reducidas a un solo acto y simplificadas de acuerdo con las necesidades y la pobreza de medios escénicos a que ya hemos aludido. Es sorprendente, no obstante, la calidad de las obras adaptadas.

El público que asistía a ver las Relaciones era muy variado. Dependía del sitio que se escogiera para ofrecer la representación. Cuando el acontecimiento teatral se producía en una barriada, generalmente la gente humilde concurría de una forma masiva. Pero cuando la representación se hacía en la casa de algún padrino o madrina opulentos, el público respondía a ese sector social. Los vecinos de las barriadas fueron colaboradores entusiastas de los montajes de los relacioneros, al extremo de que eran capaces de conseguir alguna que otra utilería o vestuario.

Los relacioneros ensayaban sus obras durante los meses de mayo y junio, y las estrenaban en el marco del carnaval los días 24, 25 y 26 de julio. San Agustín (calle Gata), Los Hoyos, el Tivolí y Punta Blanca (Mariana de la Torre) fueron los barrios tradicionales donde se representaban las Relaciones.

Diez o doce personas del sexo masculino, la mayoría jóvenes, componían la nómina de las agrupaciones relacioneras. Los personajes femeninos los interpretaban hombres, pues es solo a partir del siglo XX cuando las mujeres empiezan a integrarse a los grupos de Relaciones.

Los relacioneros apelaban a todo lo que les cayera en las manos y sirviera para dar color, maquillar y caracterizar a los personajes. Antonio Pérez nos lo cuenta: «ejemplo de ello se observa en la obra *Así era Cuba en 1910*, en la cual al personaje de Liborio se le tiznaba la cara con el

corcho y se le resaltaba el rojo en los labios, con el fin de dar una caracterización exagerada del negro.».

El vestuario lo confeccionaban los mismos integrantes de los grupos, con tejido de color muy vivo para diferenciarse. También mediante el vestuario caracterizaban personajes patrióticos, como es el caso de Macubá, que representaba la Patria. Al personaje lo vestían con los colores de la bandera cubana y un gorro con un triángulo rojo y una estrella. También apelaban al *smoking* y al frac, con el propósito de diferenciar a un personaje de determinada capa social. Los cambios de vestuario los hacían detrás de los parabanes, único e imprescindible decorado de todas las obras. Las obras generalmente comenzaban con un prólogo cantado, después desarrollaban la anécdota y terminaban con un epílogo que contenía una moraleja. La música casi siempre la ejecutaban los propios relacioneros. A veces se invitaba a un trovador de renombre en la comunidad que cantaba y tocaba con mucho ánimo. En *La mujer sin corazón* se cantaban estos versos:

Cual galante soy varón,
A mi voz, como ha de ser,
Hace tiempo deseaba
Encontrar a una mujer.
Hasta que al fin la encontré.

En una obra de Sabas Nápoles, aparece la canción inicial:

Para subir la loma
Hay que tener tino.
Dame lo que te pido, mulata,
Que eso es divino.

Y se terminaba con esta cuarteta:

Quién te mandó.
La casa es mía.
Quién te sacó.
La policía.

La música popular cubana, con todos sus géneros, era cantada y bailada por los relacioneros. Con el advenimiento de la República, las Relaciones comienzan a ser controladas por el Gobierno mediante los concursos convocados dentro del marco de los carnavales. Los requerimientos impuestos y las limitaciones a la imaginación popular influyeron en la calidad y espontaneidad de los autores. A ellos súmese la frustración del pueblo por el fracaso de la Revolución de 1933 y el clima de represión que le sucedió. Aunque los concursos continuaron, cada vez participaban menos obras. En ellas comenzó a aparecer la burda propaganda electoral y comercial. Dejaron de presentarse Relaciones a la manera tradicional, al perder su importancia como expresión popular. Los politiqueros, ni cortos ni perezosos, se apoderaron de ellas. En los carnavales de 1946, el Ayuntamiento de Santiago de Cuba premió la última Relación que se conoce: *En defensa del campesino*. Aunque aparentemente tocaba un tema social —la

explotación al campesino—, no sabemos con certeza si era una obra que defendía los intereses de los campesinos o una señal inequívoca de pura demagogia. En suma, podemos decir que en los finales de los 40 del siglo XX, el teatro de Relaciones desapareció.

Conclusiones

Las Relaciones santiagueras se caracterizaron fundamentalmente por:

1. La utilización de un decorado sencillo —un simple biombo—, capaz de ser transformado con facilidad por los propios relacioneros, aunque, a veces, llegaron a un decorado más complicado.
2. La estructuración de las obras sobre la base de un prólogo o representación cantados, donde se alude en forma popular al aspecto anecdótico del argumento, y un epílogo o despedida, también cantados, donde se incide sobre la solución del conflicto.
3. La mezcla de situaciones cómicas y trágicas.
4. La estructuración de obras dialogadas en verso y en prosa, de unipersonales y monólogos.
5. Un vestuario abigarrado, de mucho colorido, confeccionado por los propios actores o por madrinas. Su anacronismo estaba en función de la condición social del personaje que representaba.
6. La mezcla de elementos folclóricos muy diversos, como el del relacionero que llevaba atado a la cintura un pequeño muñeco con forma de caballo, sobre el cual simulaba ir montado para interpretar algún caballero y dar lugar a la aparición de El Caballito, muy usado en los carnavales.
7. El manejo de utilería generalmente convencional, elaborada por los propios relacioneros o amigos artesanos.

8. El uso de espacios escénicos muy variados: patios, escalinatas, plazas, calles, etcétera.

9. La ejecución de música popular cubana: guaracha, son, conga, guajira, etcétera, y su utilización según la necesidad escénica.

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

11. Aprovechar el carnaval como fuente expresiva y marco idóneo para las representaciones.

12. Dirigir la representación a un público que pertenece a los sectores más humildes del pueblo santiaguero, de escasa o ninguna instrucción.

13. Mostrar un repertorio muy diverso. Pueden distinguirse obras originales, así como versiones y adaptaciones del teatro clásico y romántico español.

En suma, el teatro de Relaciones fue un divulgador eficaz, aunque no consciente, de la cultura universal y regional. Una forma de teatro popular interpretada por actores no profesionales, y un teatro patriótico y crítico que, de alguna manera, expresaba los sentimientos del pueblo cubano.

BIBLIOGRAFÍA

- Juan María Ravelo: «Narraciones en Santiago de Cuba», en *Medallas antiguas*, Ed. El Arte, Manzanillo, 1938, p. 122.
- Walter Goodman: «Máscaras en Santiago de Cuba», en *Un artista en Cuba*, Editorial del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, pp. 140-141.
- Antonio Pérez Pardo: «La evolución cultural del teatro de Relaciones en Santiago de Cuba» (Trabajo de Diploma), Santiago de Cuba, 1984.
- Catía Rosales Moreno: «El nuevo teatro de Relaciones» (Trabajo de Diploma), Santiago de Cuba, 1989.

Festival de Relaciones, 2006



Agustín Quevedo

El actor relacionero del Cabildo Teatral Santiago*

FOTOS: ARCHIVO DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO Y CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN



Juan Jaragán, de Conjunto Dramático de Oriente

CON EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN, EN Santiago de Cuba en septiembre de 1961, se funda el Conjunto Dramático de Oriente, grupo que en 1977 cambia su nombre por el de Cabildo Teatral Santiago. Este colectivo, con Raúl Pomares al frente, descubre las Relaciones, las incorpora a su trabajo, las enriquece y actualiza, convirtiéndolas en un nuevo proceso creativo con posibilidades insospechadas.

La elección de los nuevos relacioneros estaba en correspondencia con una necesidad histórica de los cubanos: la reafirmación de su propia identidad nacional, dentro de la formación de un nuevo pensamiento que abandonara las formas obsoletas y tradicionales por la posibilidad de encontrar un nuevo lenguaje teatral coherente, espectacular, con nuevos significados, inmerso dentro de una responsabilidad histórica con el pueblo. En esta dirección el logo del actor debía apuntar hacia una perspectiva semántica de la expresión escénica y convertir la

palabra en herramienta del discurso dramático, dentro de una dimensión atemporal de comunicación. A su vez, convertir el recurso dramático en imágenes interactuantes que conectaran al hombre con su realidad humana, con la naturaleza, con la historia y con la sociedad. Dicho de otro modo, era necesaria una forma de comunicación que insertara las acciones del pueblo, sus conflictos y costumbres, es decir: la vida.

De hecho, las Relaciones, tal y como llegaron a la certidumbre del grupo vanguardia denominado Cabildo Teatral Santiago, fueron la memoria de una tradición popular cuyos componentes específicos están vivos en la oralidad de los representantes más genuinos de estas fiestas: los viejos comparseros.

Estaba planteado el proceso investigativo: indagar sobre la historia de la región, sobre los momentos o pasajes coyunturales no esclarecidos suficientemente a la luz de nuestro proceso cultural; la responsabilidad de convertir

* El presente artículo fue sometido a modificaciones para que se ajustara a la extensión requerida.

esta expresión escénica en un hecho teatral verdaderamente mágico y fascinante se daría por la capacidad de un actor capaz de transformarse en tipos y caracteres diferentes, y esto solo podría lograrse con el rigor del oficio.

Los nuevos relacioneros facilitaron una formación estético-teatral a su público e incidieron en la visión artística de la realidad cubana. Reafirmaron los valores culturales de la comunidad y al mismo tiempo se retroalimentaron de ellos de una manera muy peculiar. Desarrollaron una labor de rescate de viejas tradiciones con la creación de una nueva forma de expresión teatral alejada del denominado «teatro parásito» y de todo tipo de cleptomanía artística.

Desde mi óptica reflexiva, considero que los nuevos relacioneros y sus Relaciones, durante la década de los 70 y los 80, hicieron valer la propuesta dramática de sus espectáculos, debido en gran medida a que, en circunstancias críticas de una dramaturgia nacional, los elementos vivos de la memoria antecedente dieron respuesta a esta nueva necesidad.

En dicho sentido puede decirse que no fue un rescate de las Relaciones, más bien fue la verdadera continuidad de un teatro que por su marcado carácter revolucionario, mirándolo insertado en un complejo mayor —el carnaval—, llenó las expectativas de un momento crítico de la escena cubana.

He referido lo anterior atendiendo a lo planteado por el ya desaparecido filósofo, historiador y folclorólogo Joel James Figarola en su ensayo titulado *En las raíces del árbol*:

Durante la Guerra de los Diez Años los carnavales santiagueros fueron la caja de resonancia de lo que acontecía en la manigua, tal como ha sido expuesto en diferentes trabajos sobre el teatro de Relaciones. Los sectores humildes de la población de Santiago de Cuba utilizaban los carnavales para criticar y burlarse del sistema colonial, haciendo propaganda a favor de la insurrección separatista. Los carnavales de Santiago de Cuba en 1894 anunciaron el Levantamiento del 95, como antes, en el estallido de la Guerra Chiquita, habían facilitado los preparativos de la salida de Guillermon Moncada hacia el monte.¹

Válido resulta entonces que los nuevos relacioneros, en su momento, hablaran de historia mediante una dramaturgia expresada en literatura dramática y con una incidencia dentro del movimiento cubano de teatro. Los nuevos relacioneros o cabilderos, como también se les llamó, hicieron un teatro volcado hacia la historia, partieron precisamente de una herencia condicionada por la memoria histórica, cuyos temas y personajes trataron los momentos más trascendentales de nuestra nacionalidad, al apoyarse como cubanos en el carnaval y nuestra religiosidad popular como forma de expresión de sus espectáculos. Ellos acudieron a la historia no con fin historicista, sino en busca de la identidad nacional.

Y, pregunto: ¿no fueron estas formas expresivas el comienzo de un tratado estético antiutópico de nuestra modernidad? ¿No fue esta forma de expresión de la escena popular una manera de hurgar antropológicamente en la esencia de nuestra denominada posmodernidad?



Las respuestas a dichas interrogantes, pienso, viven en la memoria de los creadores, especialistas, críticos y público de aquel momento, y quizás en la buena intención del actual investigador.

Veamos ahora cómo desarrolló el actor del Cabildo Teatral Santiago su trabajo al enfrentar el Nuevo Teatro de Relaciones, teniendo en cuenta la introducción de una nueva visión tanto del contenido como de la forma de concreción del lenguaje espectacular, y qué técnicas utilizaron para encontrar el sonido, la expresión y el movimiento adecuado, dentro de los objetivos planteados en sus postulados estéticos:

1. Una profunda indagación hacia el ser del actor mediante la búsqueda de la esencia de lo cubano —saber cómo eres conociéndote a ti mismo—, para trabajar en función de la comunidad.
2. Profundizar en los elementos de la nacionalidad cubana, la cultura y la idiosincrasia de nuestras expresiones gestuales, plásticas y musicales.
3. Adentrarse en la búsqueda del nuevo lenguaje teatral mediante el estudio de los gestos, los movimientos, las entonaciones, el desempeño musical y danzario para crear un lenguaje iconográfico, atractivo, cuyos signos lograran la eficiencia de la comunicación con el espectador, teniendo en cuenta que el signo y no el gesto habitual constituía la excepción elemental del código comunicativo.
4. Transgredir el espacio de representación para romper con los signos de separación espacial y así crear el espacio en la mente del espectador. Manejar con precisión el canto y la danza al mezclar elementos del folclor, sin caer en el denominado folclorismo.

5. Asumir las técnicas actorales necesarias y utilizarlas adecuadamente para darle un carácter especial a la manera de comunicarse con el público. Manejar la estructuración de obras dialogadas en verso y en prosa mediante unipersonales, además de desarrollarse en la ejecución de obras originales, versiones y adaptaciones del teatro clásico y romántico español.

Rasgos más importantes del actor relacionero:

1. Apoderarse de una gestualidad que correspondiera de cierta manera al pesquisaje —en la historia cubana y en las prácticas sociales actuales—, al crear un depurado sistema de signos.
2. Hurgar en la teoría partiendo de una praxis que integrara a la acción dramática vinculada al teatro, al folclor y a la historia, mediante las partituras actorales y la transgresión del espacio.
3. Apropiarse de un lenguaje teatral que transformara la relación público-espectáculo a favor de una actitud consciente para el disfrute del hecho artístico, y convertir el espacio de representación en ámbito dramático.

Considero, con el respeto que merecen otras tendencias, investigaciones, experimentos, métodos y estilos del quehacer teatral cubano, que en el tiempo que le tocó existir a los actores del Cabildo, fueron los únicos que como grupo profesional de Cuba procuraron con voluntad estética la unión funcional entre el folclor y la representación teatral.

¿En qué postulados estéticos se basaba la línea ideológica de los nuevos relacioneros?

1. Crear el espacio en la mente del espectador, cocreador del espectáculo —el hecho artístico solo era posible mediante una participación activa asimiladora y a su vez retroalimentadora.
2. La investigación como necesidad actoral para insertarse en la realidad del receptor. Estar al día con el desarrollo de la ciencia y el arte, además de las líneas del pensamiento contemporáneo más avanzado para, de forma armónica, conjugar esos progresos con las aspiraciones y necesidades del público.
3. Tratamiento dialéctico de los materiales de trabajo, para encontrar la interacción entre los hombres y la sociedad, y recrear así seres mutables y mutantes.
4. Asimilar toda posibilidad dramática universal, sin regirse por cánones dramáticos preconcebidos ni esquemas a priori.
5. El propósito del estilo artístico dependía de todos los medios de expresión y de intención lingüísticas, y abarcaba un repertorio acorde con la dramaturgia nacional.
6. El discurso dramático se basaba en la síntesis de la realidad, en la estilización de determinados elementos mágico-religiosos, en el carnaval, en la utilización de la música popular, el canto y la danza, para proyectar una imagen escénica como expresión signífica del trabajo actoral.



Cefi y la muerte, de Cabildo Teatral Santiago

Estos postulados se encuentran presentes en las obras *El 23 se rompe el corajo*, *La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón*, *El macho y el guanajo*, *La paciencia del espejo*, *Don Juan*, *Mientras más cerca, más lejos*, entre otras, que, como *Santiago Apóstol*, llegaron al Primer Panorama de Teatro Cubano en 1975 en La Habana y ganaron el premio de dicho evento ante la polémica discusión de tres a dos votos en contra. No podía ser de otra manera. Esta propuesta escénica rompía con los postulados estéticos eurocéntricos que, como fieles repetidores de las señales de Europa, seguían siendo patentes en la propuesta escénica de los 70. Tampoco podía ser otro el «eco histórico» que habían asumido los nuevos relacioneros ante sus nuevas circunstancias. Aún más, cabe preguntarse: ¿no significó *Santiago Apóstol*, tal vez aún no reconocida, la propuesta intertextual e intercultural de la dramaturgia moderna y un encuentro con determinados postulados de la creación colectiva en boga en América Latina en la década de los 70?

Los postulados estéticos del Cabildo Teatral Santiago prepararon el comienzo de un largo bregar hacia otras trascendentes propuestas escénicas. El grupo se encontraba listo para insertarse dentro de la efervescencia de un Caribe portador de un teatro de dioses, un teatro ritual con gérmenes enraizados de manera muy expresiva en nuestras manifestaciones escénicas. Así lo demostró la puesta en escena de *Asamblea de mujeres*, dirigida por Ramiro Herrero, donde la excelente combinación de la banda sonora grabada se fundía con el sonido en vivo de los excitantes tambores batá; el magistral trabajo coreográfico de Manuel Márquez, con el cuerpo de los viejos y nuevos relacioneros del Cabildo, en un ámbito dramático trascendido por excelentes actuaciones y por una manera muy peculiar de interpretar a un clásico. También resulta inolvidable la rigurosa investigación histórica alrededor de la figura de

Alejandro Yarini, personaje condenado a la muerte, no solo como individuo, sino como generación dentro de las condiciones económico-sociales que le tocó vivir, para que Rogelio Meneses y sus relacioneros confrontaran estilos, métodos, experiencias actorales, dramaturgias y de dirección, y elevaran a la categoría de «sinfonía teatral» la trascendente puesta en escena de *Barroco*, inspirada en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe, ganadora de más de nueve premios, entre los que vale recordar el Gran Premio «Avellaneda» del Festival de Camagüey en 1990.

Este momento marca la división del Cabildo Teatral Santiago, pienso que no solamente por criterios puramente estéticos, sino tal vez por razones económicas que definieron lo que quizás hubiera sido de otra manera o en un tiempo mucho más largo.

No fue casual que Raúl Pomares escribiera *Santiago Apóstol*, ni Ramiro Herrero *Cefi y la muerte*, ni Meneses *Juan Jaragán y los diablos*, ni Carlos Padrón *De cómo don Juan el Gato fue convertido en pato*. No fue casual, no, estaba escrito en el devenir de estos creadores la continuación de un pacto con la historia y la escena cubanas. No fue casual que una actriz de la talla de Fátima Patterson, actual directora del Estudio Macubá, utilizara, como embrión fundamental de su fábula en la puesta en escena de *Repique por Maffia*, la fuerte personalidad de la desaparecida campanera de la Conga de los Hoyos Gladys Linares, para penetrar con su relevante trabajo de actuación en la memoria de los espectadores.

Tampoco fue casual que Ramiro Herrero se reencontrara con dos vanguardistas, dos relacioneros del otrora Cabildo, Dagoberto Gaínza y Nancy Campos, los cuales, a partir de sus experiencias, hicieron trascender con sus actuaciones la puesta en escena de *Dos viejos pánicos* dirigida por Ramiro Herrero. Fueron también los vanguardistas relacioneros Migdalia García, Alberto Bertot, Carlos Castillo, Juan Carlos Serret, Agustín Quevedo, Eunice Riverón, Yelena Molina y Juvencio Borjas, entre otros, los que, nucleados alrededor de Meneses, llenaran el vacío espacio del Patio del Cabildo Teatral e hicieran vibrar de emoción a cientos de espectadores con la impresionante puesta de *Wemilere para Edipo*. Tampoco puede olvidarse que ante la desaparición física de Albio Paz, Dagoberto Gaínza asumiera el rol del Quijote con El

Mirón Cubano en el año 2006, para atravesar el Atlántico, llegar al Mediterráneo e invadir las calles de España representando a las artes escénicas de Cuba. Tampoco fue obra de la casualidad que Agustín Quevedo, actual director del Teatro Laboratorio Espacio Vacío de Manzanillo, en Granma, lograra que la puesta en escena de *Mutación* fuese nominada al Premio Máscara de Caoba del año 2006.

El ejemplo de ética y profesionalidad de estos Relacioneros o Cabilderos debe recogerse en los avatares del quehacer teatral cubano y dentro del devenir histórico de los procesos de transculturación que han definido a nuestra Isla.

A modo conclusivo, me complace traer a colación un pensamiento del ya desaparecido actor, director, dramaturgo e investigador teatral Rogelio Meneses Benítez:

Diría que la conciencia de lo que tenemos alcanzado y la propuesta objetiva de la voluntad de reconocernos como santiagueros u orientales cubanos cada vez más –como hemos tratado de hacer con nuestros aciertos y errores en todos estos tiempos difíciles de existencia donde la investigación de nuestros procesos culturales, coyunturas y momentos de nuestra historia local y regional– deben formar parte de nuestras herramientas de trabajo: como es en realidad una escuela media para actores, como serán el Instituto Superior de Arte,² y todo lo bueno que hemos dejado a la nueva generación que ya nos toca a la puerta. Eso creo que, con más o menos conciencia, hicieron los viejos relacioneros, lo que con conciencia hicimos los nuevos. Mucho más ahora que los imparables aires de la globalización urden llevarnos a todos, ahora que la cultura del hombre necesita cada vez más la infinitud de la memoria, para no ser un futuro objeto medible y cambiante como único resultado de la historia.³

NOTAS

- 1 Joel James Figarola: *En las raíces del árbol*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- 2 La nueva sede regional.
- 3 Rogelio Meneses Benítez: *Proyección del teatro de Relaciones en el nuevo milenio*. Centro Nacional de las Artes Escénicas, La Habana.

La paciencia del espejo, de Cabildo Teatral Santiago



Ño Pompa

y lo real maravilloso santiaguero

Carmen Corella Mustelier

«El que quiera conocer otro país sin ir al extranjero, que se vaya a Oriente.»
No POMPA

FOTOS: ARCHIVO DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO Y CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN



El 23 se rompe el corajo, de Cabildo Teatral Santiago

LAS PROYECCIONES DEL MUNDO MODER-no demandan de cada individuo el reconocimiento de la instauración de la cultura desde lo diverso, así como del carácter plural de la propia identidad. Para las investigaciones vinculadas con la cultura constituye una necesidad la delimitación de regiones culturales, y de las relaciones de interdependencia que el hombre como sujeto de cultura establece con el paisaje en el que actúa, también con el estilo de vida y las marcas culturales que desarro-

lla gracias al condicionamiento del entorno natural: las llamadas identidades regionales que en Cuba han estado un tanto preteridas por la aceptación tácita y generalizada de una fuerte homogeneidad cultural, aún cuando desde los siglos XVI y XVII se manifestaron rasgos de identidades regionales muy marcados, pero la necesidad de proteger un país constantemente amenazado potenció la unidad nacional que terminó por confundirse con identidad cultural.

Lo cierto es que la cultura cubana como respuesta de identidad contiene un universo de múltiples identidades culturales regionales. Una de esas regiones es Santiago de Cuba (El Cobre, el Caney, estribaciones de la Sierra Maestra, la Gran Piedra hasta la cuenca del Cauto),¹ donde las relaciones sujeto-espacio han estado marcadas por particularidades determinantes de rasgos lingüísticos y culturales propios, como la peculiar organización del carnaval, los cabildos negros, Carabalí Izuama, el Cocoyé y, por supuesto, las Relaciones, que como forma muy específica de teatro popular se ubicó dentro del patrimonio cultural santiaguero.

Cuando en el ya lejano abril de 1974 se estrenaba *El 23 se rompe el corajo*, el apóstol Santiago reinventaba la historia del origen del mundo: «y dicen que el primer hombre fue un tipo que se llamaba Adán, mentira, la cosa no fue así [...] el primer hombre fue Ño Pompa [...] y todos nosotros venimos de ese Ño Pompa».² Establecía que no era sino el origen mismo de la nueva proyección estética el carácter instaurador del personaje en relación con lo santiaguero. Ño Pompa es expresión en la representación de santiaguera al integrarse a la cubanidad.

El nuevo teatro tomaba como punto de partida esa peculiarísima forma de teatro popular que fueron las Relaciones, al tiempo que asumía su carácter fundacional al instaurar la génesis del universo regional desde la artificialidad de la representación.

Las Relaciones como proyecto estético perseguía algo mucho más hondo que una nueva manera de hacer teatro: se proponía repensar el mundo, pero sobre todo —y esto fue lo más contundentemente conseguido— recantar el mundo, rebailarlo, rearmarlo desde concepciones que hurgaban en la raíz de lo popular desde lo popular.

El Apóstol cuenta: «Dicen que antes no había nada, que todo era tiniebla y desorden, que no había montañas ni ríos, ni manigua, ni bichos del monte, ni nada y entonces [...] fue que tembló la tierra.»³

La sismicidad, la precariedad de la vida por la recurrencia de terremotos, singulariza a la región y a los hombres que viven en ella. Santiago ha sido reconstruida y rehabilitada por lo menos una decena de veces a causa de los terremotos. «Arraigo prodigioso» llama Olga Portuondo a esa persistencia de los santiagueros por permanecer en un entorno tan hostil.⁴ Hubo temblores destructivos en 1578, en 1662, en 1678, en 1766, con un intervalo promedio de sesenta y cuatro años, así que no podía ser de otra manera. El punto de partida es un temblor de tierra.

Santiago Apóstol y Ño Pompa constituyen un binomio imprescindible para la nueva estética. El primero aporta a la ciudad la parte española de su nombre híbrido:

los vencidos, los que quedaron fuera de la historia, o más exactamente en la pre-historia, se vengaron amancebando al apóstol Santiago con la india Cuba, quizás una de sus deidades principales. De suerte que el nombre de la villa sincretizaría simbólicamente civilización y barbarie: Santiago de Cuba.⁵

Santiago Apóstol es la España prepotente, ridículamente defensora del honor, la gloria, el catolicismo; es la élite civilizada que trae a la nueva realidad una historia que considera instauradora de un prestigio enaltecedor. Así dice:

mis pendones flamearon en Málaga y Andalucía haciendo huir a los moros. El destello de mi espada guió al gran capitán en la conquista de Méjico [...] mis ejércitos hacen retemblar montañas y ríos, burgos y castillos y el león de España refulge a mis pies.⁶

Es lo hispánico que se aplatana, que se criolliza, que termina a fuerza de mestizajes, olvidos de la corona y actividad económica ilícita, poniendo los pies en la tierra se «santiaguera», aunque el término parezca un disparate.

Mientras Ño Pompa es la más honda raíz de lo popular, desconoce un pasado heroico o de cualquier otro tipo, su existencia comienza con la propia existencia del pueblo. Es el hombre que enfrenta la crudeza del clima y el relieve, se sabe síntesis de muchas herencias y pone su orgullo no en la gloria sino en su capacidad para la lucha. La esencia de los dos personajes aparece resumida en estos dos parlamentos. Dice Santiago: «Yo soy la esencia de lo hispánico, la fuerza por la fe...».⁷ Y Ño Pompa: «Yo soy Ño Pompa, nacido en el Tivolí y todo lo que diga aquí es verdad de a porque sí.»⁸

Ño Pompa es un negrito; tampoco podía ser de otra manera, ya en los inicios del siglo XIX la población negra y mulata duplicaba a la blanca. El padrón de 1808 arrojó un total de 10797 blancos frente a 14404 negros y mulatos, lo que indica, por una parte, la efectividad de la actividad ilícita de filibusteros y corsarios introduciendo negros esclavos en la región, y por otra, el hecho de que el mestizaje fuera aquí mucho más amplio. La frase de Guillén para el pueblo cubano «aquí el que por fuera no es noche por dentro ya oscuració» resulta mucho más real e intensa en el sur de Oriente que en cualquier otro lugar de la Isla. De manera que Ño Pompa representa no a uno de los grupos étnicos que integraron la población cubana, sino al grupo étnico mayoritario en Santiago.

Por otra parte Ño Pompa nace en el Tivolí, uno de los barrios que con mayor propiedad representa la singularidad de Santiago dentro de lo cubano por varias razones:

1. Su ubicación geográfica lo convierte en la parte de la ciudad representativa de una topografía accidentada, situado en la antes conocida como «boca hueca» o «loma hueca». Las lomas condicionan la existencia aquí de la calle-escalinata más famosa de Santiago: Padre Pico.
2. La barriada mira de frente al azul del Caribe lo que la vuelve representativa de otra condición que determina rasgos singularizadores para la localidad. El aislamiento y olvido de la Corona, con el traslado de la capital para La Habana, obligaron a la ciudad durante siglos a un intercambio comercial y cultural mayor con las islas del Caribe que con el resto de la Isla de Cuba.

3. El *café-concert* inaugurado en esta zona por los franceses, que le da el nombre Tivolí, fue un espacio de diversiones que reveló sentidos de la vida y de la recreación diferentes. Esto repercutió en el modo de vestir, las costumbres, el quehacer constructivo, etcétera, lo cual signó de manera peculiar al santiaguero.

Ño Pompa se inserta con naturalidad dentro de los rasgos lingüísticos propios de Santiago, «habla cantando», según los occidentales, y dice «ayaca», «guineo» y «compay».

Los rasgos sónicos de esta región cultural aparecen enfatizados en los roles sociales de Ño Pompa, a saber:

Relacionero: representante de un tipo de teatro que tuvo su mayor afianzamiento en la parte oriental de la Isla.

Trovador: la trova tradicional, aunque marcó a toda la Isla, nació aquí, en las cuerdas de otro negrito que también era un fenómeno y un artista durísimo: Pepe Sánchez.

Recogedor de café: aunque el café se cultivó en otras partes, fue en estas montañas de la Sierra Maestra donde su cultivo, introducido por los franceses, marcó el cambio de la economía hacendística a la economía de plantación y dejó una huella perceptible en las costumbres y la cultura.

Sargento libertador: en la región de la Isla donde las montañas todavía guardan los ecos del toque a degüello.

Realenguista: en la región que protagonizó la más firme y contundente lucha a muerte de los campesinos por sus tierras.

Además, fue yerbero, conocedor del poder de un buen gajo de rompesaragüey, de caña santa o de ña de gato.

Otro elemento hipnótico para el público fue la gracia puesta en la frase con muchos niveles de lectura, con doble y hasta triple sentido, pero sin caer jamás en la vulgaridad, que mostraba los frutos recogidos en el ingenio popular. Sirvan de ejemplo los siguientes estribillos:

que las mujeres tienen tres
y los hombres tienen dos⁹

Levántamelo, María
Levántamelo, José
Si tú no me lo levantas
Yo me lo levantaré.¹⁰

La nueva estética hizo coexistir sus ingredientes básicos: conga, calles, la historia mirada con ojos de hombre común, crítica social, búsqueda de un público. Su proyección más valiosa para una ciudad que no tiene ni la tradición ni la cantidad de salas que otras ciudades de la Isla fue el altísimo nivel de comunicabilidad masiva. Las Relaciones salen en busca de un público, se les ofrece, lo provoca, le propone el diálogo, lo pone de pie y cada representación es otra vez el carnaval, el desborde de la cultura popular contenida potencialmente en las barriadas. Ese nivel de comunicabilidad se establecía en relación con el espacio utilizado, con las temáticas, con los niveles de habla, con la música; pero también, y sobre todo, porque el diálogo tenía como punto de partida la propia artificialidad, la ficción.



En resumen, Ño Pompa y el teatro de Relaciones fueron para el Cabildo Teatral Santiago a partir de los años 70 una forma redescubierta, recreada, salvada. Podríamos decir que se emparenta con la larga y amplia tradición relacionera santiaguera, pero que ahora adquiere la dimensión de nueva estética teatral, de proceso creativo con posibilidades amplias de expresión para una localidad como Santiago de Cuba, que tuvo así un teatro que singulariza su cultura al insertarse en la cubanidad.

NOTAS

- 1 Actualmente, las investigaciones de este tipo en Cuba coinciden unánimemente en la existencia de identidades regionales y la falta de precisión en relación con el aparato conceptual necesario. Aunque hemos encontrado diversas propuestas, asumimos aquí la del destacado investigador santiaguero Joel James Figarola en su ensayo «Proceso de la cubanía», en *Temas* n. 20, La Habana, 1990.
- 2 *Teatro de Relaciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 22.
- 3 Ídem.
- 4 Olga Portuondo Zúñiga. «El arraigo prodigioso», en *Revista del Caribe*, n. 40, 2003, p. p. 67-74.
- 5 Rafael Duharte Jiménez. *Lo real maravilloso santiaguero*. Ensayos en proceso de publicación digital.
- 6 *Teatro de Relaciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 40.
- 7 Ídem, p. 41.
- 8 Ídem.
- 9 Ídem, p. 39.
- 10 Ídem, p. 38.

DESDE ÉPOCAS REMOTAS LA INTERACCIÓN

de teatro y ritual ha estado enlazada a la fe del hombre en la existencia de lo sobrenatural, cuyo poder trasciende lo puramente humano, y al misterio de la muerte. Primero se manifestaba bajo la forma de ceremonial primitivo y mágico, luego como arte de la representación con marcada y funcional religiosidad en virtud de la actividad social de sus generadores.

En el siglo xx, directores y dramaturgos han creado sus laboratorios teatrales al internarse en la experimentación ritualista, desentrañando la carga energética y el enigma de una vida interior oculta y revalorizando mitos en su afán de encontrar una «expresión total» en el teatro, donde se establece comunión emocional, sensorial y física entre actores y espectadores. Se supera la «teatralidad ritual» y se realiza una inmersión, según Pedro Morales, en la «ritualidad teatral».

No es extraño entonces que en Cuba el teatro contemporáneo, en sus múltiples vertientes, se nutra del ritual mágico-religioso como lenguaje comunicativo, expresivo y artístico. Más en aquellas regiones con fuerte arraigo de tradiciones populares donde mito y religión, dos de las grandes modalidades del imaginario social, están tan imbricadas en la cotidianidad que el cimbrear de caderas, una carcajada vibrante, el vaivén de los brazos, la base melódica de un estribillo, gestos ampulosos, desparpajo o solemnidad, nos remiten a deidades del panteón yoruba.

Y si detrás de cualquier rostro o figura yacen agazapados o reposan a buen recaudo anhelos, estocadas mortales, deseos reprimidos, tabúes, frustraciones, pasiones elevadas o vilezas, ¿cómo erigir un altar a la vida sin el reencuentro, sin recorrer la ruta para escapar de la muerte a destiempo?

Norah Hamze

Nganga y En el altar de la vida Umbral de la muerte

De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra, de Cabildo Teatral Santiago

FOTO: ARCHIVO DEL CABILDO TEATRAL SANTIAGO Y CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN



¿De qué manera ingresar a ese otro espacio de vida que es la muerte?

¿Cómo poseer a esos espíritus que viven en la Nganga para iluminarnos con sus premoniciones?

Los cultos de nuestras religiones populares conceden un valor distintivo a la muerte, que se eleva a un trascendental estado de existencia, de vida, donde el fallecido, con sus acciones, puede modificar el trayecto de los acontecimientos de los vivos. Presente, pasado y futuro se adhieren entre lo humano y lo divino en imprescindible coexistencia de seres que moran en el mundo terrenal y que ya lo abandonaron.

El patrimonio de las religiones populares cubanas, como herencia cultural, incluye prácticas en las que la muerte adquiere una dimensión sustantiva que influye poderosamente en la vida del hombre, a partir del intercambio en los rituales, según se trate, de la Regla de Ocha originada en el culto a los orishas o deidades yorubas, la de Palomonte que enfatiza las fuerzas de la naturaleza, el espiritismo con su ritual colectivo que comunica a vivos y muertos, el vudú cuya fuerza se centra en un muerto elevado por la comunidad, además de otras expresiones que entremezclan estas prácticas.

La historia de las artes cubanas está signada por el empeño de reivindicar las expresiones de la cultura popular de origen africano, con plena conciencia de su autenticidad y su aporte indiscutible a la nacionalidad cubana. Específicamente en el teatro, diversos autores en acción renovadora han llevado a la escena temas y personajes que dan fe de una cultura viva, de resistencia, que rescata manifestaciones artísticas calzadas por una tradición con gran influencia en el teatro popular cubano, reveladoras de otra manera de apreciar el mundo y sus valores, de un cambio de perspectivas y sentido de identidad.

Santiago de Cuba, ciudad del oriente del país con casi cinco siglos de existencia y bautizada con varios epítetos que testimonian su cualidad de riqueza étnica y pluricultural, con la consecuente proliferación de tradiciones ancestrales de origen popular, ha encontrado en el teatro de

Relaciones una expresión autóctona y rica de teatralidad y la génesis de la ritualización teatral que va más allá de la simple apropiación de un mito o la reproducción folclorista de un ritual.

La representación teatral santiaguera se identifica por el nexo orgánico que establece con la realidad inmediata y en cierta medida constituye parte del legado del teatro relacionero. Estudio Macubá y Laboratorio Palenque son herederos genuinos de esta manera de hacer, que entraña una forma diferente de asumir la vida y especialmente la religiosidad, a partir de los ritos mágico-religiosos. Impulsados por el misterio de la muerte, se han adentrado en el conocimiento de esas prácticas, aprovechadas en su teatro como vehículo idóneo de comunicación e interacción con el espectador. Los miembros de estos grupos de creación, sin ser portadores practicantes, en su inmensa mayoría, ni estar afiliados a una secta religiosa, se han entrenado en el entendimiento teórico y práctico de los diversos rituales, como vía de acceso al rito desde un estado de autopenetración consciente y orgánica.

No se trata de un trance como posesión producido por un golpe de energía que asciende por el canal medular hasta la cúspide del cerebro,¹ que comúnmente se ejerce en los cultos religiosos, donde el «poseso» es transportado a otra realidad. Sí de algo más cercano a ese «exceso», a esa «entrega total», sin obstáculos, sin defensas, con la más profunda intimidad, como identificara Grotowski: la «condición de trance» en que el actor moviliza todas sus fuerzas físicas y espirituales, y que constituiría —para él— la manera ideal de llegar a un alto grado de actuación activa.

Las creaciones de ambos grupos pudieran vincularse a lo que Peter Brook llamó «teatro sagrado», en tanto responden al «teatro de lo invisible hecho visible» que, como bien fundamentara este director, ofrece las condiciones que posibilitan la percepción de lo invisible y contiene todos los impulsos ocultos del hombre. No obstante, parece más adecuado el concepto propuesto por Pedro Morales, que permite escudriñar otro matiz relacionado con la apropiación y manejo de las fuentes referenciales

Francisca y la Muerte, de Estudio Macubá

FOTOS: YADIRA HERRERA



de las que derivan el entrenamiento del actor, la reelaboración del mito y el discurso escénico.

En la Nganga habitan espíritus custodiados, venerados, alimentados e invocados por aquellos que reclaman su asistencia. Cazuela en la que se concentra energía y fuerza de la naturaleza, sabiduría ancestral, magia, profecías; misterioso centro generador de vida y distribuidor de muertes. *Nganga* nombró Rogelio Meneses a una de sus últimas y más relevantes creaciones, cuya historia se compone a partir de la memoria individual y colectiva, y donde el valor del rito y su integralidad en el conflicto, las estructuras escénicas y la palabra soberana reemplazan la tradicionalidad de la imagen y el verbo teatral.

Un viaje al mundo interior trae la esencia espiritual invisible, en cada intérprete, con sus experiencias concretas, personales y todo un sistema de códigos que se relacionan con la memoria cultural.

La recepcionalidad es favorecida por una relajación y concentración profundas y entrenadas. Al alcance de ese estado receptivo especial corresponde un elevado grado de sensorialidad, que permite asimilar estímulos y genera la energía transportadora al trance (reconocido por ellos como estado fronterizo entre el consciente y el subconsciente), que posibilita la entrada a ese espacio de intemporalidad, y el involucrarse en la acción ceremonial conducente a otra naturaleza existencial, de la que se apropian y retienen como memoria presta a reproducirse y controlarse. Así se sientan las bases de los entrenamientos actorales en Laboratorio Palenque. Su nueva esencia será la rigurosa experimentación técnica y estética, a partir del provecho que ofrecen los rituales mágico-religiosos de las tradiciones afrocubanas.

El núcleo estructural de *Nganga* parte de la memoria vivencial de una actriz. Alrededor de esta, se entretajan coherentemente otras historias que van conformando el texto. Se suman en armonía cánticos, toques de tambores y otras sonoridades en vivo que surgen en las improvisaciones.

La oralidad subyace como elemento que distingue a la cultura ancestral. La estilización de la gestualidad, cercana a la idiosincrasia popular, expresiva y cotidiana a la vez que teatral y simbólica, se aviene a la palabra resemantizada que suena vital, energética, dolorosa por momentos, como el lenguaje musical que la contiene, aunque no llegue cantada.

Es una labor cofrática, estrictamente espontánea, colectiva, hasta el momento en que el director se enfrenta a todo el material, selecciona, coordina y proyecta el espectáculo erigido sobre una plataforma cuyos signos teatrales canalizan los elementos rituales en pos del desarrollo del conflicto dramático. Se consigue un diálogo activo entre intérpretes y personajes con vivencias legítimas que garantizan la eficacia de la relación entre ambos. Se ofrece una verdad coherentemente armónica con la gestualidad y otros recursos expresivos, afianzados por el ritmo y la atmósfera que logra la representación, donde se entremezclan referentes de la Regla de Ocha y la de Palomonte —con el predominio de estos últimos.

Actuantes y espectadores son atrapados por el encantamiento de *Nganga*, que discurre cual ceremonia en la que las alegorías visuales y sonoras, y la intensidad de los impulsos ocultos, son legitimados como símbolos culturales que testimonian la trascendencia de lo humano y su efectividad en la ritualidad teatral contemporánea.

Por su parte, Estudio Macubá se ha propuesto levantar un altar a la vida inspirados y amparados en el fundamento filosófico de la novela de Joel James *En el altar del fuego*. Surge así *En el altar de la vida*, otra pieza que transitará nuevos caminos de experimentación en la ritualidad teatral del grupo.

En este campo, otros resultados se tradujeron en puestas memorables como *Repique por Mafifa* y *Ayé N'fumbi o Mundo de muertos*. Estas sedimentan un terreno de reconocimiento teórico y práctico que hace posible la sumersión en el particular proceso de elaboración de *En el altar de la vida*. Aquí no se cuentan historias de los otros. No se trata del choque del ser humano con el momento crucial en que debe atravesar la línea divisoria entre la vida y la



muerte, como en *Maffa*..., ni de la salvación mediante el intercambio existencial entre los que habitan el tiempo físico, real, presente y los del otro espacio intemporal, como refiere *Ayé N'fumbi*.

En *el altar de la vida* parte del viaje de cada intérprete hacia su interior, para propiciar que emerjan las confesiones más punzantes. A través de este recorrido a la intimidad, ellos logran franquear la barrera impuesta por la sociedad durante siglos, desenterrar miedos, prejuicios, frustraciones, y desembarazarse de ese dardo homicida que consume y aniquila lentamente. El proceso creativo es un acto de entrega que equivale a la salvación de la ruina, a la liberación de una muerte anunciada.

¿Qué vehículo más idóneo que la religiosidad ritual para las confesiones?

¿A través de qué técnicas transgredir los límites y arrancar la máscara cotidiana, para exponerse a la más desnuda intimidad?

Durante el transcurso de las confesiones de cada uno de los implicados en el montaje, empezaron a salir las historias personales que dan cuerpo al relato. Como dijera Fátima Patterson en una entrevista: «Viajando hacia ellos, y dimensionando su verdad, tratan de escapar de la muerte.». Declaran no trabajar en estado de trance, que equivaldría para ellos a estar inconscientes, desvinculados de la realidad. Por las técnicas de actuación habitualmente entrenadas, dominan mecanismos que les permiten llegar hasta lo más profundo, liberar los obstáculos, alcanzar el estado de «entrega total» en el que puedan pronunciarse sin ataduras. Permanecer en la antesala del trance, ese momento anterior al que llegan mediante una escalada profunda en la concentración en soledad, asistidos por cantos rituales y otros estímulos necesarios.

Estudio Macubá lo integra un elenco cuyos líderes han transitado por el teatro de Relaciones, entrenados en la revitalización de recursos expresivos identitarios de la tradición popular. Otros, por su procedencia, han estado cerca de la religiosidad afrocubana, y algunos se han aproximado a ellas en el propio proceso colectivo de investigación y aprendizaje que, como parte de la formación profesional, propicia el colectivo. Es un trabajo de laboratorio en el que se involucran además los músicos, portadores practicantes que interactúan como el resto en todo el proceso y quienes –según testimonia su directora– también están prestos a asistir cualquier «accidente» que pueda derivarse de los ejercicios.

Nganga y *En el altar*... son obras portadoras de una dimensión de fuerza, de energía, que genera otra poética espacial y temporal, un nuevo modelo de teatralidad que parte sin prejuicios del reconocimiento de una cultura que produce significados propios. Los personajes adquieren una dimensión que se traduce en sensorialidad provocativa para el espectador, al transgredir los modelos de interpretación convencional. La acción se descifra en verdad escénica, cuya garantía es la comunión de las obras con el público.

¿Quién puede decretar, entonces, el destinatario de estas representaciones?

La muerte, como otro espacio de existencia, está presente en el imaginario de la humanidad, desde tiempos remotos hasta la contemporaneidad. De múltiples maneras, creyentes y ateos la reverencian en cada rincón del universo. Cristianos, paganos, protestantes, comunidades primitivas tribales, musulmanes..., todos invocan espíritus cuyas entidades físicas han abandonado la vida terrenal. Ceremonias diversas rinden honores a los que han muerto. Una misa, una ofrenda floral, un rito funerario o un wemilere, la invocación del ejemplo, sacrificios, una plegaria, un minuto de silencio, son solo formas distintas de reconocerles otro estado de existencia sobrenatural, incorpórea pero perceptible, de venerarlos.

Nganga y *En el altar*... funcionan como sucesos de integración que contienen impulsos personales y colectivos a los que ronda enigmáticamente la muerte para el emisor y el receptor. Una estética que proporciona un espacio diferente para el actor, muy próxima a los postulados grotowskianos sobre el teatro como medio de autoexploración, de autoestudio; como una posibilidad de salvación, en la que interpretar representa un «acto de sacrificio» que se ofrece al espectador, y permite que el actor sea «penetrado» por su personaje. Son embriones en los que gesto, palabra, sonido, emoción, energía, silencio, fraguan un lenguaje representacional que se aproxima a la función social originaria del teatro como acto de trascendencia humana y universal.

NOTAS

I Tomás González, en *La posesión, privilegio de la teatralidad*, 2003, p. 203.



FOTOS: YADIRA HERRERA

Francisca y la Muerte, de Estudio Macubá

Fátima Patterson

Teatro popular y resistencia grupal

EN MAYO DE 1992, EN LA EDICIÓN DOCE del Festival del Caribe, se funda el grupo Macubá, inspirado en toda la información visual que acumulamos durante nuestro bregar en el propio Festival, y la herencia que teníamos del Cabildo Teatral Santiago, grupo paradigmático en el entramado teatral de nuestro país, aunque no lo suficientemente citado ni reconocido cuando de este tema se habla. ¿Qué nos ha costado agarrarnos a esta vertiente de la cultura popular? ¿Cuánto hemos perdido o ganado según el ángulo desde el que se mire?

Mucho habría que decir, muchas cuentas que sacar. Todo nuestro esfuerzo ha estado dirigido a temas no siempre reconocidos o validados como elementos fundamentales en los procesos de formación o deformación de nuestro mapa social: la marginalidad, la mujer, la muerte. ¿Por qué la muerte como personaje? Porque está presente, convive en lo cotidiano con la marginalidad y acecha a la mujer, el elemento más vulnerable de los citados.

Hace dieciséis años, cuando decidimos recorrer este camino, sabíamos que íbamos a tener que lidiar con mucho: las tentaciones de la banalidad, la incompreensión de

las élites y las no élites, de nosotros mismos en las caídas y confusiones; pero sabíamos que había algo o alguien que nos marcaría el rumbo hacia una comunicación clara sin tapujos, que nos diera la orientación de si estábamos en lo cierto mientras tratábamos de hacer creíble una mentira o de descubrir ciertamente la verdad, lo que sería nuestra verdad, o la de ellos mismos, porque estaríamos –o estamos– tan mezclados, que no es su verdad ni la de nosotros, sino nuestra verdad la que compartíamos, la que buscábamos sin habernos identificado, la que no sabíamos; esa que era la misma y que dolía de la misma manera a ambos porque éramos o somos la misma cosa.

Iniciar el trabajo con este grupo de personas para sumergirnos en el entramado que nos proporcionaban las culturas populares tradicionales era un reto. En principio teníamos que tomar una decisión para no perdernos, escoger el *cómo*, el *por qué* y el *para qué*, pues ahora cambiarían sustancialmente formas y modos expresivos, la fundamentación –que sería el soporte del grupo– y temas a priorizar de donde asirnos para clarificar nuestras ideas. En el trabajo de profunda observación que habíamos hecho durante todo el proceso previo a la fundación del Fes-

tival del Caribe, en aquel entonces Festival de las Artes Escénicas de Origen Caribeño, comenzamos a relacionar elementos esenciales:

1. Religiosidad popular
2. Marginalidad
3. Papel de la mujer en este entramado
4. Papel del negro, el mestizo y el blanco
5. Condiciones de vida
6. Gustos y preferencias culturales
7. Relación vida-muerte
8. Espacios de representación
9. Actor
10. Público

La religiosidad, al mezclarnos de manera diversa en ella, en sus ritos de tradición conga, yoruba, en el espiritismo y en lo que habíamos podido observar con el vudú, nos daba la manera de adentrarnos en los análisis de las formas expresivas. El trance y la semivigilia se convertían en herramientas, las danzas todas nos daban un soporte para el movimiento corporal que nos llevaría a



ubicarnos en una gestualidad común, utilizada en nuestra zona geográfica con un sentido profundamente identitario, en el viaje hacia nuestro subconsciente para hacerlo consciente. La marginalidad aportó temas, conflictos y contextos.

La mujer sería un asunto prioritario por las circunstancias en que se ha visto sumida a lo largo de la historia. Ella, que no era visible por su «relevancia social», quedaría privilegiada. Esa mujer invisibilizada, negra, mestiza o blanca.

Nos encontraríamos al negro, por lo general, como protagonista de este fenómeno con su historia de esclavitud, de desarraigo, y las consecuencias de su relación con los otros, sobre todo blancos, y la aparición del mestizo. ¿Qué condicionaba en su comportamiento las condiciones de vida? ¿Qué significado tenía la muerte o la vida para esas personas? ¿Los términos estaban subvertidos o no? He aquí que el tema de la muerte se convierte también en prioridad para el grupo.

Todo se nos iba aclarando, pero quedaba una importante opción: determinar cuál sería nuestro espacio: la calle, como cuando hacíamos teatro de Relaciones, o el teatro —o sea, la sala convencional—, como cuando comenzamos a pensar de

diferente manera sobre el mismo tema del teatro de Relaciones. Había que decidir, y optamos por una simbiosis, un espacio alternativo que a veces tratamos de convertir en teatro y también la calle, que nos proporcionaba un público que después nos acompañaría al teatro o no, pero nos facilitaba esa comunicación viva para poder seguir identificando problemas y causas.

El actor estaría entrenado a partir del conocimiento más profundo de sus tradiciones culturales populares, donde se incluían sus modos de expresarse (danzas, cantos, bailes y prácticas religiosas). Contrariamente a lo pensado, este actor con posibilidades expresivas, a veces sorprendente por el conocimiento que tenía sobre su cultura y que empezaba a crear códigos grupales que nos permitían una comunicación rápida y clara entre nosotros y con la mayoría del público al que nos dirigíamos, fue en principio un actor cuestionado y tenido a menos por una parte de sus iguales.

El primer trabajo de lo que sería el embrión del grupo Macubá resultó *Repique por Maffa* o *La última campanera*, basado en la vida de Gladys Linares, campanera de la Conga de los Hoyos, emblemática agrupación santiaguera de tambores, cuyos miembros fueron siempre hombres, excepto



en la época en que Gladys perteneció a ella. El segundo intento de comunicación sería *N'fumbis loas y orishas*, una mezcla de poesía antillana con cantos, danzas y lo que nos daba el imaginario popular con cuentos, adivinanzas, retuécanos de palabras, etcétera. La comunicación fue inmediata y la propuesta, recibida con euforia, se estrenó en el Festival del Caribe de 1992. Estos espectáculos siempre fueron fieles a la tradición y se fueron complejizando cada vez más. Mientras más ampliábamos nuestro proceso de pesquisaje y rescate teníamos mejores herramientas para trabajar.

Concretar en imágenes la travesía del esclavo llegado a nuestras costas –personaje que sería de una u otra manera recurrente en nuestras obras–, la unión de los elementos hispanos, el proceso de construcción de la nación y el proceso de las luchas independentistas, fue un largo recorrido de más de diez años para poder llegar a la zona urbana, teñida de esta larga historia y, por supuesto, resultado de ella con los matices y cambios que el proceso revolucionario dio. Esto sin poder borrar la profunda herejía que fue la trata negrera y que ha sido la discriminación y exclusión por raza, sexo o posición económica. También el Período Especial que sufrimos puso a flor de piel, de alguna manera, historias sumergidas o terminadas.

De todo este entramado hemos podido llegar a momentos importantes de logro de nuestros objetivos iniciales, lo que empieza a hacerse notar fundamentalmente a partir de 2003, con puestas en escena como *Ayé N'fumbi* o *Mundo de muertos*. Trata sobre la mujer en un entorno

santiaguero: la cuartería, y su relación con signos y señales tomados de la mezcla existente entre el espiritismo y la santería. También están *El espiritista*, historia humana sobre exclusión por preferencia sexual y creencias religiosas, que nos muestra una filosofía de supervivencia; *Mamarrachos*, sobre la fundación de la ciudad y sus transformaciones hasta hoy, con la inclusión de bailes populares actuales y diseños coreográficos contemporáneos; y *Restos en la noche*, versión de *La noche de los asesinos*. Excepto ese texto, los anteriores son ideas originales de los directores de los espectáculos.

En este momento Macubá cuenta con dos directores artísticos, una teatróloga y la ayuda de investigadores, sociólogos y especialistas que nos vinculan a nuestra comunidad, pues tenemos la participación activa de los informantes que son parte de nuestro público. Cuando decidí llamar a este trabajo «Teatro popular o resistencia grupal» quería poder compartir de manera apretada el recorrido de un grupo de locos que, a partir de su vínculo con la cultura popular tradicional y su estrecha relación con el Festival del Caribe, ha podido resistir los embates a los que muchas veces ha sido sometida esta parte de la herencia de los pueblos, ha podido resistir y pervivir. Teatro popular porque somos parte de ello, porque somos expresión viva del pueblo que lo genera y lo hace, porque tenemos la responsabilidad de devolver a nuestra gente la visión de nuestros problemas, de nuestra manera de vivir y de nuestra manera de morir, para juntos buscar soluciones o alternativas. Resistencia grupal porque es la resistencia también de vida. Aché.





Noveno Taller Internacional de Teatro de Títeres, El Mirón Cubano

Partitura para el titiritero

Dianelis Diéguez La O

BIEN SE CONOCE QUE EN CUBA EL TEATRO de títeres no es una práctica de historia milenaria. Si pensamos que en regiones como Asia, la India y algunos países europeos entienden el arte de la marioneta no solo como hecho artístico sino como amparado por la tradición y el paso del tiempo, mucho recorrido falta a nuestra historia en esta zona del arte para llegar al mito de la tradición. Sin embargo, no soy de las que cree que el único o más importante propósito del arte sea precisamente el de la trascendencia. Antes, es necesario que cale espacio en la gente, que divierta al espectador y que lo llene de verdad. Estos y otros elementos deberían ser palabras de orden cuando un titiritero enfrente su trabajo en esta Isla.

Aunque pequeña, nuestra historia titiritera tiene momentos de exquisito esplendor. El trabajo realizado por los hermanos Camejo al frente del Teatro Nacional de Guiñol en la década de los 60, tanto para niños como para adultos, fue algo sin precedentes en la escena cubana hasta ese momento. Otros nombres como Beba Farías y María Antonia Fariñas llenaron de luz el arte de los títeres en esa época. La generación de los 90 aportó nuevas miradas y muchas acciones acompañaron a la práctica escénica. El Encuentro Profesional de Teatro de Títeres para Niños

y Jóvenes de Guanabacoa, Títeres UNEAC, el Diplomado de Teatro de Títeres que durante varios años se impartió en la facultad de artes escénicas del Instituto Superior de Arte, la publicación de la revista *Jugar y Cultivar* y otras fueron y continúan siendo mecanismos puntuales que componen el cuerpo teatral de esta manifestación en Cuba.

El Taller Internacional de Títeres de Matanzas es, sin dudas, el principal evento de dicho arte en nuestra Isla. Tomar el pulso de cuanto se hace en materia de teatro de títeres a nivel mundial es el primer mérito de sus organizadores, René Fernández y Rubén Darío Salazar. En las diferentes ediciones de esa cita, los titiriteros y teatristas cubanos hemos podido degustar tanto de una modificación de la técnica del bunraku realizada por una compañía japonesa, como de las peripecias del Mini-Teater de Eslovenia, y hasta de las miniaturas de la técnica del papel en un espectáculo pequeño y fascinante, *Secretos de familia* de Ana Laura Barros, con su compañía Tras la puerta títeres.

Los espacios teóricos son un momento de alto nivel dentro de estos encuentros y se convierten en zonas imprescindibles por la posibilidad de diálogo con estudiosos y protagonistas del arte de la figura tanto a nivel nacional como internacional. Por otra parte, homenajes y exposiciones devuelven el agradecimiento a quienes han acompañado y colmado de gloria los títeres de nuestro patio.

En su novena edición el Taller tuvo como centro el centenario de Dora Alonso, el homenaje a los titiriteros Pedro Valdés Piña, Adalet Pérez, Carlos González y al maestro Freddy Artilés. De igual forma se sucedieron los talleres con directores foráneos y nacionales. Claudio Hochman de Argentina, Pablo Cueto de México y Armando Morales de Cuba compartieron sus ideas sobre la dirección, la dramaturgia y las diferentes técnicas titiriteras con los participantes.

Una virtud destaca entre todas las de este evento. Cada edición del Taller constituye espacio inmejorable para llevarse una idea general de la calidad de las producciones titiriteras de todo el país, para verificar los hallazgos valiosos o los desaciertos. Estamos, al menos eso creo, en un momento de remover la tierra, de mirarnos un poco y comenzar a entender el teatro de títeres como una manifestación que requiere de estudio, rigor, ejercicio diario y también de experiencias disímiles. Un titiritero debe ser un artista ávido por el conocimiento, por nuevas ideas, por espacios y técnicas a explorar. En los títeres como en cualquier arte no cabe lo trivial, lo insípido. Tampoco vale el cansancio ni la falta de riesgo. El titiritero es en primer lugar un hombre que carga sus títeres al hombro y sale a conquistar el mundo; de ahí nace su fuerza, en ello radica su virtud.

El anquilosamiento, la falta de rigor, la práctica de «lo feo», las ataduras ingenuas a formas e historias convencionales aparecen en muchas obras de títeres en Cuba. No se trata de que todo sea perfectamente hermoso y medido, ni de asumir, cual artista *hollywoodense*, producciones que impacten por el derroche de *glamour*. El trabajo, por pequeño que sea, debe provocar la emoción del espectador. Nuestros padres, que ya son muchos, están ahí para que los conozcamos, estudiemos y respetemos, pero también para ser subvertidos. Si el patricidio se comete para develar nuevas y mejores maneras de hacer, para emocionar y provocar placer en el espectador, puede ser también un acto de fe. Nada nuevo existe bajo el sol, pero aún nos queda la posibilidad de sorprender, animar e inquietar el alma del público.

Al títere, como a un instrumento musical, hay que dominarlo de forma tal que podamos descubrir sus demonios para saber exaltarlos y flexibilizarlos. El titiritero es un intérprete que debe encontrar con el ejercicio constante la mejor forma de sacar el sonido, de expresarse mediante un objeto que está fuera de sí mismo. No habrá música si no va en ella el sentir, el riesgo y la verdad de su creador. Sirvan estas líneas y los próximos artículos de este *dossier* para mover el alma de quienes hacen del títere su mejor instrumento.

Inauguración oficial, palabras de bienvenida de René Fernández, Teatro Papatote



La edad dorada en Dora

Armando Morales

FOTOS: RAMSÉS RUIZ SOTO



Una niña con alas, de Teatro de Las Estaciones

I

EL 28 DE MARZO DE 1956, LA PRENSA NACIONAL divulgaba un manifiesto cuyo contenido reclamaba promover «la difusión de la cultura y las tradiciones cubanas». Los hermanos Camejo, Carucha y Pepe, confesos titiriteros, y Pepe Carril, redactores del documento, recibirían varias respuestas a su reclamo; entre ellas, una onírica reflexión del poeta Félix Pita Rodríguez, «Los doradores de cúpulas», publicada en el boletín *Titiritada*. El Manifiesto privilegiaba, al definirla, la presencia del teatro de títeres, componente insustituible del arte teatral.

Como gran medio de expresión artística y cultural el teatro de títeres sugiere una original forma de teatro poético. Allí donde se encuentran los límites del actor de carne y hueso, el títere despojado de las leyes humanas [...] alcanza alturas que solo el espíritu humano puede transmontar.

Dora Alonso, amiga de los titiriteros, les entregaba una pieza para el retablo del Guiñol Nacional de Cuba donde aparecía por primera vez el personaje-títere Pelusín del Monte y Pérez del Corcho.

Estimulado por aquel Manifiesto, el «Peluso Patatuso» irrumpía en la asfixiante República mediatizada. Desde su realidad teatral, Pelusín respiró el aire entre palmares y lomeríos en la transparente atmósfera de un Carlos Enriquez; sus ojos descubrirían la belleza perenne de nuestras ciudades iluminadas por el cubano color de un René Portocarrero; se hechizaría al enderezar sus pasos entre las columnas, rejas y vitrales de una Amelia Peláez. A partir del día en que fue animado en los retablos, el Pelusín

«campeó por su respeto», y sintió el latido de las pulsaciones arrolladoras de un Alejandro García Caturla y las vibrantes rebambambas de un Amadeo Roldán, en contrapunto al misterioso treno de las telúricas imágenes de un Wilfredo Lam. De la mano adorada de Dora, y con la anatomía de muñeco de guante concebida por Pepe Camejo, el Títere Nacional vio la luz. ¿Acaso Pelusín tendría que esperar, cual pequeño príncipe, a que «las condiciones fueran favorables», cuando ya habían amanecido los motivos del son entero para el arte y la cultura cubana?

Con la irrupción de Pelusín, la literatura dramática titiritera resplandeció. Los retablos criollos se iluminaron de una nueva luz portadora de cubanía y abrieron los horizontes a una martiana edad dorada para la creación artística del teatro dirigido a la infancia y a la juventud.

II

La comunicación a través de símbolos no es menos importante que la que ocurre mediante palabras. Cualquier experiencia puede ser válida, pues no hay una sola manera de relacionarse con el otro. En el universo infantil, el juego escénico provocado por la figura animada acentúa la identificación con los personajes y sus historias. El títere, haciendo uso de milenarias artimañas escénicas, existe realmente, a partir de su irrealidad, y existe preciso, visible, palpable...

Dora Alonso debió beber, como muchos otros autores de nuestra América, en el nutriente manantial que brota de la pieza *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, valorada como modélica en la dramaturgia titiritera contemporánea en lengua castellana. A través de sus peripecias, los personajes precisados por el poeta granadino implantan el uso de un diálogo colmado del habla popular; el empleo de sonoros cachiporrazos, a diestra y siniestra – para los títeres y los titiriteros nunca se sabe desde qué dirección pueden llegar los golpes–, marcaron la estética de un teatro situado entre la vida y la muerte, entre lo divino y lo terrenal. Teatro jocosos y resucitante que exige del espectador la ineludible voluntad de trascender.

Frente al retablo de títeres el desprejuiciado espectador, de cualquier edad, participa de una experiencia lúdica en sí misma, simple y compleja. Simple, porque la figura animada establece con inmediatez y naturalidad, sin precisar de entrenamientos estéticos y cognoscitivos previos, el diálogo con el «¡Respetable!». En extremo es compleja, puesto que la representación titiritera restaura para la escena el sacro ritual del animismo. El espectador se entrega a la historia teatralizada, y participa afectivamente de los procesos culturales que el arte titiritero asume y porta como propios. Entre los más significativos de esos procesos se destaca el trabajo con el cuerpo escénico de la figura, enfatizada y florecida por el modelado escultórico de su rostro, por el cromatismo contrastante de las texturas del vestuario, por la poética literaria de los diálogos, además del aporte expresivo que le otorgan los intérpretes-animadores.

El público infantil reconstruye sus propias fantasías, estimulado por los infinitos recursos de los elementos escénicos implicados en el montaje y la representación. Tan sensible receptor desarrolla sus potencialidades bio-sociales en un marco histórico determinado. El niño interpreta, crea, recrea sus puntos de vista y sus vivencias. Ante los sucesos que ocurren en el retablo, comprende la experiencia del otro mientras desarrolla un proceso generador desde su personal identificación, y experimenta, ante el espectáculo titiritero, «la rica relación de la complejidad humana». ¿Sería extraño que Dora Alonso, siempre inmersa en su pueblo como semilla en su tierra, no se sintiera atraída por aquellos artistas ambulantes de carpas y retablos de metal o de madera cargados al hombro que provocaban, aunque sea por escasos instantes, con esas fanfarrias sonadoras y sus estridentes y desaforados muñecos, una efímera alegría y la esperanzadora voluntad de trascender el «tiempo muerto»?

III

La escritura para el teatro de títeres es expresión literaria de especialísima entrega. Desarrollar los diálogos que el personaje de carne y hueso emitirá en el escenario resulta tarea menos difícil. La diferencia estriba en que el universo del objeto animado se expresa en coordinadas engañosas que dinamitan, en el auténtico arte titiritero, los límites humanos.

La dramaturgia escrita por Dora Alonso para el teatro de títeres, dedicado a los niños, alcanzó no solo la conocida saga de las piezas cuyo protagonista es Pelusín. Entre otros temas tratados por la autora, se privilegia el mundo de los circos trashumantes. Payasos, domadores, leones y bailarinas forman parte de una serie que incluye *Bombón y Cascabel*; *Los caprichos de Bombón* y *Las botas de Fierabrás*. Con igual repercusión y permanencia en los tablados y retablos titiriteros se disfrutaron los sucesos en *El mago Cachucho*. La serie campesina de Dora germina transparentemente en su dualidad de entretener y enseñar. El título *Doñita buena y doñita bella* transcurre en el inquietante mundo de unos insectos laboriosos que, como Doñita Buena, se dedican a cumplir sus tareas, en contraste con la valorada y estimulante necesidad de belleza que persiguen otros personajes. En *Quico Quirico*, el ingenuo gallito de pelea es reclutado por el alienante negocio de la engañosa fama. El vergonzoso machismo entronizado en un corral es el tema de *Mandamás*, y *El espantajo y los pájaros* transcurre como una lección valorativa del trabajo, concebido desde la identidad humilde de un espantapájaros.



Un personaje de recurrente presencia en la dramaturgia de Dora es el Espantapájaros. Suma utilitaria de materiales de desecho, este presenta una manufactura muy cercana al titerismo. Curiosamente, la autora presenta a este singular «personaje» en obras provocadoras de significantes contradicciones; con él establece una cercana dualidad shakespeariana. En la pieza *El espantajo y los pájaros*, el personaje protagonista toma conciencia de su identidad y humilde condición. Resuelve el conflicto al aplicar la justiciera resolución: «¡La tierra tiene dueño! ¡Su amo y señor es el hombre trabajador!». En la alucinante *Cómo el trompo aprendió a bailar*, el personaje se sitúa no en un arrozal, sino en la habitación de los muñecos. El Espantapájaros se escuda tras un esperpéntico diálogo con la Muñeca. Su egoísmo se manifiesta claramente:

MUÑECA. (*Molesta.*) Pero, don Espantajo, ¿usted no tiene corazón, o se lo picaron los pájaros? ¿No oyó que alguien lloraba en este mismo cuarto? ¿No le enseñaron que debemos preocuparnos por los demás?

ESPANTAPÁJAROS. Si me lo enseñaron, se me olvidó. Y lo único que me importa es el sueño que me están haciendo perder los que lloran...

Otras piezas ignoradas u olvidadas por nuestras agrupaciones teatrales que, por su importancia, debieran gozar de obligada presencia en las carteleras, pues se ajustan a los lenguajes y recursos de la llamada «modernidad» como *Tin Tin Pirulero*, *Saltarín*, *La letricia inconforme*, *Una fiesta para el conejo*, entre otras, por el aplauso del público, esperan. En los tiempos que corren, los teatristas cubanos no vivimos o no debiéramos vivir... *la hora de estar ciegos*.

Al abrirse el telón, en cada teatro cubano dirigido a la infancia y la juventud, Dora Alonso, junto a su pueblo, permanecerá sentada en primera fila, observando, cuidando, descubriéndonos lo cubano en la poesía del teatro.

Alternancias

para dialogar de teoría y títeres*

Blanca Felipe Rivero

FOTOS: RAMSÉS RUIZ SOTO



El caballito enano, de Titirivida

CUANDO SE HABLA DE TEORÍA GENERAL-mente asumimos que se trata de una exploración verbal, como si las peripecias mentales no tuvieran también contenido físico. Al menos en teoría teatral no es posible ejercitar el pensamiento y la indagación sin vivenciar la práctica.

Estas alternancias que aquí expongo son fruto de mi necesidad de dialogar con algunos aspectos que conciernen a la teoría teatral en el universo titiritero, posibles a desarrollar en sus individualidades como estudios teatrológicos.

Alternancia I. Teatro de títeres-teatro para niños

El hecho de que el teatro de títeres se convirtiera en opción atractiva y útil para la cultura infantil hacia finales del siglo XIX, a mi modo de ver, solo vino a complicar el asunto. Ya es prácticamente imposible encontrar teatro de títeres que no sea pensado para el espectador niño, no solo en Cuba, donde este fenómeno es mayoritario, sino en todo el mundo. De modo que el adulto creador sufre esta disyuntiva porque tiene que crear para un público heterogéneo

donde está el espectador adulto y, por supuesto, los niños en grupos de edades tan disímiles en cuanto a recepción e intereses.

El teatro de títeres y para niños tiene la exigencia de la mayoría de la comunidad y de las instituciones, quienes solicitan habilidades para modelar e intervenir espacios de presentación, diversidad de oferta y para colmo que les calce a todos.

Cuando un grupo de adultos del teatro logra un espectáculo movilizador y trascendente para los niños, con frecuencia se escucha la opinión de que «sacaron su niño interior», una falacia que desecha la indagación y el esfuerzo en desentrañar el universo infantil, y los resultados artísticos válidos cuando es imposible crear obviando las experiencias aprendidas en el transcurso de toda una vida hasta la adultez.

Al teatro para niños más que nada le es imprescindible explorar el espacio justo entre lo que los hacedores estiman deba entregársele al niño y aquello de lo que los niños se apropian según sus necesidades. Creo que aún existe un lento reconocimiento de la infancia con cuidados pedagógicos excesivos, una posición proteccionista con

* Dictada en el evento teórico «Freddy Artiles» del 9no Taller Internacional de Títeres de Matanzas (2010)

limitaciones de libertades tanto para el adulto artista como para el espectador niño.

Desde una posición individual o colectiva el teatrista se arma según un «deber ser» en términos de responsabilidad en cuanto a una herencia cultural, modelo de conducta o posible atractivo, en ocasiones desvirtuado por una necesidad de gustar a ultranza que tiende a lacerar el trabajo artístico por la búsqueda de caminos cómodos o ya comprobados en detrimento de la osadía temática, así como de tratamientos escénicos.

Al observar la perspectiva del adulto encontramos que a veces no se comprenden las habilidades del niño en la peculiar adaptación de su tiempo. Muchas veces nos sorprendemos de determinado entendimiento del infante, y lo que sucede es que él acepta lo que le es inevitable. Lo que para el adulto puede resultar cruel, escandaloso o difícil de realizar, para el niño es su inmediatez. Si el adulto le da connotación de nocivo y veta su tratamiento confunde al espectador niño, que sigue sin enfrentarse a sus miedos y sin representarse su mundo.

Una buena parte de la apropiación del niño en un peculiar espacio liberador es todo lo que rodea y concierne al adulto: familia, sociedad y oferta cultural –dígase televisión, cine, video, computador. Preguntémosnos, ¿en ese macro-mundo quién lo protege y se encarga de explicarle? Aquí la curiosidad y la búsqueda de respuestas son doblemente atractivas porque tienen además el sabor de lo prohibido.

Los «cuidados» se agolpan entonces en la cultura infantil, a manera de parabanos. El texto del autor es por lo general el más cuestionado porque es palabra tangible e impresa venida a manos para ser demostrada.

Esa protección didáctica puede afectar también la percepción del niño. En los primeros días de febrero asistí al resultado de un taller de Polichinelle, del titiritero francés Philippe Saumont. Al concluir él insistió en compartir las experiencias del taller con el auditorio infantil. Lo que al principio pareció forzado fue interesando poco a poco y comenzaron las preguntas. Un niño insistió en que no entendía lo que decían los actores con la lengüeta y Philippe le respondió: «si te empeñas en entender no lo vas a lograr, pero si te despreocupas lo entenderás todo».

Los espectáculos para niños son arte, no terapias grupales, ni clases de historia ni de conducta, ni puro divertimento, aunque también de todo ello. Las etapas de las preguntas en el niño y el adolescente no terminan nunca; lo que cambia es la manera de encontrar respuestas. Al «averiguar» no siempre lo entienden todo, porque esto depende del desarrollo de su pensamiento abstracto, inteligencia, vivencias, de modo que asumen las respuestas según sean capaces de asimilarlas. Entonces, ¿por qué se exige que en el teatro todo sea entendible, cuando el arte tiene una gran carga de sugerencia asimilada por el subconsciente y por una capacidad de impacto en la sensorialidad?

Sin embargo, las razones de apropiación del niño siguen siendo en esencia similares en todos los tiempos con un sentido común que abofetea al adulto. Por esa razón el estudio de los reforzamientos psicológicos de los clásicos de

la literatura y el teatro, así como sus capacidades comunicativas y movilizadoras, son material de estudio obligado para quienes nos ocupamos de este arte, porque en él encontramos un caudal increíble de enseñanzas.

Hay una preocupación inevitable por la expectación infantil, porque el adulto generalmente «se comporta». Nos interrogamos: ¿involucro al niño?, ¿cómo sostengo la atención?, ¿qué digo? y ¿cómo lo digo? Creo que cada vez son más necesarios los estudios de público, no solo en términos sociológicos, sino desde la especialidad. Los caracteres de la participación con la escena, los silencios, las conversaciones en medio de la función. Es decir, estudiar cómo se manifiesta el ritual de lo teatral en determinada comunidad, aprovechando que las funciones de teatro de títeres, para niños y con niños son el espacio de todos.

Alternancia 2. Peripecias compartidas

En el año 2000 el dramaturgo, actor, mimo y titiritero argentino Roberto Espina visitó Cuba invitado por el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, y en ocasión de un encuentro en el Instituto Superior de Arte le pregunté: «a partir de una experiencia tan diversa en el teatro, ¿qué diferencia hay entre un objeto usado en la escena dentro del llamado 'teatro dramático' y el títere como objeto animado por el titiritero?». Recuerdo que su respuesta fue solo una palabra: «ninguna». Yo deseaba escuchar toda una disertación y me desalenté, pero poco después comprendí que su respuesta sabiamente me decía que el verdadero centro es el actor.

Por supuesto, todo lo que tiene que ver con el teatro y el actor le conciernen al teatro de títeres, adicionándosele sus especificidades. Y son precisamente estas las que hay que explicarse desde dicha perspectiva para comprender y hacer teatro de títeres, y de este modo valorizar nuestro arte.

El titiritero siempre maneja los términos de simultaneidad, de dialogicidad-convención. No tiene que decidir un estado de fe: si no se encuentra en estado de fe no puede lidiar con el objeto, y esta es una premisa importante para la presencia escénica.

Ese «estado de fe» supone crear artificialmente la ilusión de vida en un cuerpo inanimado, comenzando por convertir el títere en objeto receptivo tanto para él como para el público, siempre en una alerta continua.

Aun cuando toda la energía mental y física parte del actor, este crea simultáneamente un centro de gravedad en el títere, que puede mover desde todas sus posibilidades porque es materia tangible y moldeable que está fuera de sí, para ocuparse de lidiar con espacios, gestos y movimientos en diferentes ritmos y cadencias.

Michael Meshke asegura: «El titiritero hace movimientos abstractos para que el títere haga movimientos concretos». Por supuesto, concretos para la historia a partir de su naturaleza de objeto que convoca una lógica para el espectador, al que le resultan extraños, y también interesantes, los movimientos y gestualidades del titiritero, lo que lo convierte en cuerpo escénico para ser apreciado ya sea delante o detrás de un biombo.



El actor parece que danza con una dinámica peculiar y se relaciona con dos espacios al mismo tiempo: el que ocupa el cuerpo del actor solo o en colectivo, y el personaje con relación a la historia. Esto puede complicarse no solo por la técnica de títeres a utilizar, sino por el concepto del espectáculo, es decir, la manera seleccionada para contar. Es posible encontrar un títere animado por más de un titiritero, o compartiéndose indistintamente la voz de un personaje que otro anime, o viceversa.

El espacio del titiritero contiene una narración que coexiste con el espacio ficticio de la historia; ambos pertenecen al espacio compartido que hacen, en sus particulares y unidos, los cuerpos teatralizados.

Usualmente el titiritero lleva su retablo a espacios libres y ocurre que una parte de los espectadores, no importa la edad, se las agencia para ver el espectáculo por alguno de los lados, e incluso por detrás, mientras figonea lo que ocurre y cómo ocurre. También al espectador «avisado» se le ofrece la oportunidad de ver detrás y disfrutar del ritual de intercambio. Porque el teatro de títeres lleva consigo la expectación de «cómo se construye», el disfrute de una realidad-convencción donde se mueven y hablan seres inusitados que suponen el esfuerzo y la acción creadora de un artista.

De modo que estas simultaneidades son complejas dentro y fuera del retablo, aunque con algunas variantes. Detrás, supone para lo que se muestra el reto de lo escondido, y fuera, el reto de lo desenmascarado que propone la neutralidad del animador ante la jerarquía del títere como protagonista, sin que deje de ser trabajada su presencia, porque está delante de los ojos del espectador que lo investiga todo. O la variante en la que el animador es también personaje y comparte la narración de la historia junto al títere-personaje.

El titiritero todo el tiempo está dominado por el contraimpulso y modela la energía con sumo cuidado para poder narrar, se enfrenta a títeres de diferentes técnicas y dimensiones, en soledad o acompañado, comparte con los personajes sin importar sexo, y caracteriza personas, animales u objetos.

Alternancia 3. Corporeidad animada

Se habla de tres puntos de partida básicos para la animación de cualquier técnica de títere: la verticalidad, el nivel y el control de la mirada. Los tres son posibles dirigirlos por el control de la cabeza y la ubicación de los ojos, es decir, con la mirada como centro. Los mandos de cualquier técnica tienen el control en la cabeza. No importa desde donde se anime la corporeidad rígida de títeres de bastón o *marottes*, pero el centro de atención para establecer la gravedad sigue siendo la mirada y esta arrastra el resto del cuerpo. Así, para los de guantes y parlantes hay toda una gama de posibilidades en las falanges de los dedos, el centro de la mano, la muñeca, el codo y el hombro del actor, porque el títere va calzado en la mano del que ejecuta. En el caso de algunos peleles, títeres de varillas o *marottes* con mando corto, se controla desde la espalda el torso y la cabeza al mismo tiempo, mientras la propia mano con la articulación de la muñeca se comporta como la pelvis del actor. No importa el tipo de títere, cada uno de ellos tiene su vínculo puntual para hacer que estas leyes se cumplan.

Pero hay además un centro de gravedad que está en los pies del títere, se vean o no, porque siempre están sugeridos en la sensación de peso y equilibrio para la búsqueda de maneras de caminar con actitudes que juegan con el nivel y la verticalidad. La tensión-distensión con que se arma una cadena de acciones, en el títere, también es trabajada desde su naturaleza de extremos: el *top* o movimiento tónico, las pequeñas o grandes pausas para enlazar situaciones o dar progresión y atractivo. Se trabaja también con la mirada, con la que es posible descubrir, seguir, reaccionar ante algo visible o sugerido, tangible a partir del uso de estas miradas, mientras se juega con la memoria motriz del espectador y su perspicacia.

La indagación de las técnicas de animación con las corporeidades de los diferentes tipos de títeres es zona apenas tocada por parte de los teóricos, aunque presenta un contenido de increíble riqueza. Cada técnica de títere es un universo por explorar, las diferentes distancias desde donde se anima, las dimensiones volumétricas de los muñecos, así como los estilos corpóreos.



La cucarachita Martina, de Adalet y sus títeres

El diseño de los personajes y la escenografía que habitan es de importancia medular en esta especialidad. El títere no es solo artesanía para ser apreciada, sino un recurso para la escena. En su construcción están las señales del autor, las pautas de un director, pero también una intromisión corpórea y sentida del personaje por parte del diseñador. No es casual que los propios titiriteros, de todos los tiempos, hayan sido también realizadores de sus personajes y teatros. Ellos muchas veces participan del ritual de concepción de la figura, proponen aditamentos o soluciones. Algunos comienzan a caminarlos, a moverlos y hasta van concibiendo la voz caracterizada. De otro modo es casi imposible que se diseñe ni mucho menos se construya, sin conocer de cerca el fenómeno de la animación.

Alternancia 4. Universo sonoro

El universo sonoro ha acompañado al teatro de títeres de una manera peculiar en todas las culturas, ha convivido entre bailarines, mimos, trovadores, instrumentistas, oradores y cantantes. También son usuales los espectáculos sin palabras, con la sola apoyatura de sonidos guturales, de ambientes y música, que parodian operas y canciones; o la ejecución en vivo de la banda sonora.

Las coreografías son también usuales en obras en las que se vincula la música y la danza, tanto del titiritero como del títere. Las formas tradicionales del Oriente llegadas hasta nuestros días muestran una increíble fusión entre titiriteros, cantantes, oradores y músicos. Ciertamente es que el universo sonoro es vital para el espectáculo titiritero, sobre todo porque su génesis es el *performance*, la calle, la inmediatez, la habilidad para sostener la atención a toda costa, la imitación de sonidos naturales y artificiales, la invención de palabras. Pero, sobre todo, la importancia de la voz del personaje que completa y acuña la caracterización en función de sentimientos y emociones.

Voz que juega con lo ficticio del personaje y combina hipérboles y dialoga con la corporeidad del títere y su dinámica de gestos y movimientos. Estos sonidos ficticios no solo nacen de las colocaciones de la voz, sino de elementos externos

como la lengüeta del títere tradicional de Occidente, o las modulaciones o formas de narrar del *jururi* en el *bunraku*.

Alternancia 5. Dilema de la palabra

La palabra teatral de la dramaturgia de autor continúa como polémica en la escritura titiritero, sobre todo cuando se presentan tantas maneras posibles de narrar.

En Cuba por lo general escriben actores, directores o investigadores partícipes de procesos. Aún así, estos corren el riesgo de que se les acuse de lograr resultados que sigan teniendo mucho texto para los personajes.

Sabemos que el títere, por su naturaleza, no acepta demasiado verbo. Sin embargo, hay ejemplos contundentes en los que la palabra, convertida en tejido escénico, conjuntamente con la tipología de la técnica de construcción del títere y sus posibilidades expresivas, así como con el concepto del espectáculo, no tiene barreras.

De la misma manera en que hay formas disímiles de enfrentar la escena, las hay de hacerlo con la escritura. El dilema está en encontrar la coherencia entre el texto y su expresión en la escena, la «fricción» necesaria para que sean complementarios y se produzca una nueva escritura: la dramaturgia del espectáculo.

Texto y escena se condicionan mutuamente. Por esa razón encontramos hoy una dramaturgia titiritero cubana que ha ganado en conciencia sobre la expresión del títere. Hoy la mayoría de la dramaturgia para niños en Cuba incluye títeres en la narración.

Ha evolucionado, por ejemplo, el narrador o juglar, que ahora cuenta la historia como parte del tejido dramático y participa en los destinos de ella. Hay mayor asimilación de los clásicos de la literatura, con traslados a la escena desde puntos de vista indagadores, personajes que deliran su historia, actualizaciones para el espectador. También encontramos estructuras formales diversas, más relacionadas con el sentido de lo que se cuenta —hasta poéticas—, con la frecuencia de fabulaciones en didascalias convertidas en genotextos para la escena, que nos envuelven en una atmósfera sensorial desde la propia lectura.

Se ha ganado conciencia en lo heterogéneo del espectador. Por eso encontramos textos que llevan posibles lecturas para diferentes edades. Se han ampliado los temas, y los protagónicos son cada vez más particulares, al insistirse en la tolerancia ante lo «diferente» en oposición a lo homogéneo. Ya se puede hablar de una cierta «individualización» en los dramaturgos cubanos del teatro para niños y de títeres que viene gestándose sobre todo desde los 90.

La escritura titiritera para adultos no aparece como una rareza, pero aún es asumida con cierta timidez por parte de los teatristas, aunque existen textos fundamentales, algunos premiados en concursos, que esperan por la escena, y otros que sí han llegado y florecen por estos tiempos como significativos espectáculos.

La dramaturgia se inserta en el restablecimiento de la historia. Las investigaciones generan textos nutridos de una tradición cultural e identidad cubanas. Nacen así otras fabulaciones de nuestro Pelusín quien, sin dejar de ser Pérez del Corcho, hoy ya tiene otros posibles apellidos. Porque sin dudas parte de la escritura titiritera de la actualidad tiene la huella del conocimiento de la historia del teatro de títeres mundial y cubano. Esto, en buena parte, se ha debido a las continuas ediciones del Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres –que fuera dirigido por Freddy Artilés–, probablemente la acción de superación más contundente que haya enfrentado la Facultad de Artes Escénicas del ISA; a la insistencia, desde la década anterior, de reflexionar sobre «el hacer» mediante coloquios e intercambios teóricos de festivales y talleres como el Festival de Títeres de Guanabacoa, Títeres UNEAC, las Jornadas de la Dramaturgia y el Taller Internacional de Títeres de Matanzas; al espacio que la revista *tablas* proporciona a esta especialidad; y a la publicación de textos para títeres en diferentes espacios como Ediciones Alarcos, Gente Nueva, Vigía y Ediciones Matanzas.

Así, es posible asistir a una profesionalidad en la escritura. Sin embargo, aún se hace necesario clarificar puntos de vista, lanzarse a otras zonas temáticas e indagar en el niño, el joven y el adulto cubanos en el contexto social de estos tiempos.

Alternancia 6. Cuba hoy

La escena titiritera tiene como antecedente espacios de libertad desde todas las aristas: temáticos, de tiempo y lugar de ficción, públicos, de tratamientos escénicos, plásticos y actorales. Desde siempre han existido también espectáculos más inmediatos o «ligeros», no por ello despreciables, porque llevan consigo trabajo y oficio. Muchas de estas variantes más «movibles» constituyen el *training* de los titiriteros, que ejercitan sus vínculos con el espectador y comprueban soluciones técnicas. Pero también desde siempre han existido espectáculos, digamos, de mayor factura o complejidad textual y de escena.

En estos últimos tiempos hay una tendencia al trabajo de animar a la vista del público, a la combinación de actores con títeres, con ejemplos muy valiosos.

Muchos de nuestros actores han optado por la oralidad y han encontrado su lugar en un arte escénico que hoy es suceso porque está presente en toda la Isla, nutrido además de actores del teatro dramático, instructores de arte y aficionados de diferentes edades en un hacer común. Así, contribuyen no solo a una oferta más para el espectador, sino al intercambio con una literatura cubana y universal. Por otro lado, la aplicación de la técnica del payaso, desde lo teatral, también ha encontrado sus variantes válidas, pero a veces la afecta el facilismo vinculado a lo económico.

Es importante recuperar la actitud investigativa, la búsqueda de referentes y la voluntad de artesanía en el teatro de títeres cubano, que está en una etapa de necesaria revisión.

Lo inadmisibles es convocar al público para nada. El buen teatro le pertenece a espectadores pensantes, porque estos son los que nunca escasean.



La cucarachita Cuca, de Guiñol de Guantánamo

*Pico sucio, de Guiñol de Cienfuegos*

Segundo bojeo a la Isla de Cuba. Persistencias de una espectadora*

Yudd Favier

CUANDO ERA UNA NIÑA ME ENCANTABA

registrar el armario de mi abuela. Aquel intrusismo tenía, además, el atractivo de convertirse en un viaje al pasado. Un día encontré un libro intitulado *Libro del buen decir* y disfruté allí lo que creí en aquel momento sarta de disparates. En unos de sus acápites decía:

Si va a ejercer una crítica sea sutil, parezca amable, sonría, hable bajito, no se apure y dirija primero una alabanza —una alabanza mesurada. Luego haga una pausa, cree un corto suspense y emita su observación. No deje en ningún momento de sonreír.

Hace casi un año nos reunimos muchos de los aquí presentes para hablar del teatro para niños y de títeres en Cuba. Yo expuse un trabajo que tenía muy similares intenciones al actual: definir sus fisonomías a través de las propuestas más recientes que conformaban el repertorio exhibido por esos días. «Apocalípticas» fue el mejor de los términos con que tildaron a aquellas reflexiones, y aun-

que, al repararlo, veo muchas ideas que persisten en su vigencia, el ejercicio me sirve para reconciliarme con un enfoque distinto y revisar una perspectiva más optimista. Sin embargo, advierto que estas líneas no llegarán a converger en apología.

La situación del teatro para niños en Cuba tiene una particularidad. Cada grupo conocido tiene la protección del Estado, si se entiende por protección un salario mensual, la responsabilidad parcial en las producciones, la asignación de un presupuesto anual, en algunos casos el otorgamiento de lugares de trabajo —salas de teatro que se reparan y rehabilitan constantemente—, la gestión —accidentada, pero existente— de una programación y una promoción, así como el establecimiento de giras en el país para que los grupos puedan transitar por varios lugares y hacer más visibles sus producciones. En cierto modo esto es una garantía laboral. A cambio, la institución pide un perfeccionamiento gradual en los espectáculos y la existencia de una calidad estándar sobre términos netamente profesionales, revitalización y mantención de los repertorios, así como una presencia activa en el entorno social.

* Conferencia presentada en el I Encuentro de teatro para niños, niñas y jóvenes Cuba-España (Matanzas, 2010)



Por el monte Carulé, de Teatro de Las Estaciones

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas prioriza, entre sus actividades anuales, un recorrido por cada una de las provincias del país para presenciar el trabajo de nuestros afiliados, lo que nos permite actualizarnos en los repertorios, valorar evoluciones, retrocesos o estancamientos, tratar de descubrir sus causas y elaborar estrategias para el desarrollo artístico de cada uno de estos colectivos y de cada provincia según su peculiaridad.

Acabo de regresar de uno de estos viajes a través de la Isla. En mes y medio hemos estado frente a ciento cinco espectáculos teatrales, algunos de ellos presenciados hasta por tercera vez. Amo al teatro y al ejercicio del criterio, pero debo admitir que es una experiencia agotadora que, no obstante, tiene la virtud de «ponerte al día» del acontecer teatral inmediato a lo largo del país; la dota a una de una perspectiva definitiva que corre el riesgo de ser catártica, pero global. Ruego al auditorio que cuando me ponga «apocalíptica» consideren mi reciente experiencia y me recuerden el *Libro del buen decir*, para –al menos– no dejar de sonreír.

Las ideas que compartiré con ustedes inmediatamente tienen la característica de devenir de un proceso de acumulación, más que de un tránsito histórico y sociológico; por eso, y por no obedecer a un metodológico proceso de investigación, invertiré los órdenes establecidos por tal disciplina y esbozaré ante todo mis principales conclusiones con la promesa de explayarme en algunas de ellas:

1. El 95% del teatro profesional para niños que se hace en el país utiliza al menos un títere como recurso expresivo, y tan solo un 2% de los espectáculos con títeres en la cartelera nacional existente no está dirigido a los niños. Por tanto, uno y otro tipo de teatro siguen estando inalienablemente identificados.
2. Los grupos más noveles (los surgidos en los dos últimos años) tienen mucho más claramente definidos sus propósitos y poseen mayor información. Esto en gran medida es fruto del trabajo de las compañías que les preceden generacionalmente. No es garantía de exce-

lencias y/o permanencias posteriores, pero es una cualidad positiva.

3. El teatro para niños y de títeres es hoy más visible: aumentan los estudios sobre estas esferas; hay un incremento de la involucración de la crítica o del número de críticos que están a la expectativa en torno a este teatro; los estudiantes del ISA tienen una participación mucho más activa que un lustro atrás; hay un aumento de los trabajos de tesis de los diferentes perfiles que abordan el tema del teatro para niños y de títeres; recientemente se creó la Cátedra «Freddy Artilles», que preside Mayra Navarro, para promover la actividad, la investigación y la superación de este tipo de teatro; se ha ganado en fidelidad del público, al menos en la capital las salas con una programación estable se mantienen con muy buena afluencia del mismo y desde hace un año se construye en el casco histórico de La Habana una instalación que se ha de convertir en un museo para el títere, una sala de teatro y en la aspiración de sus creadores está la instauración de un centro de documentación. El Arca, Museo y Teatro de Títeres, que dirige Liliana Pérez-Recio, ha compilado más de cien piezas que recrean la historia de algunos de los grupos a lo largo de todo el país, de la historia universal y sobre todo del compromiso de muchos titiriteros de la Isla.

4. Algunos grupos siguen persistiendo en sus búsquedas estilísticas, ya sea en base al entrenamiento del actor-titiritero, a las técnicas de manipulación y/o los diferentes tipos de títeres, o sobre el discurso y los temas que proponen a los niños. No constituyen mayoría y muchos no han logrado aún establecerse en un criterio que los identifique a priori; pero es valorable que en cada espectáculo de estos colectivos uno pueda descifrar dichas persistencias.

5. Ha aumentado el número de propuestas que se salen del teatro naïf y retórico, con ambientes bucólicos y contenido didáctico explícito, que se estableció



Papalotes, de Pálpito

como promedio histórico desde hace más de tres décadas y que aún perdura en un buen por ciento de las propuestas escénicas. Ya se insertan en el muestrario temas como la violencia familiar, las guerras, la necesidad de independencia y libertad, las luchas generacionales, el consumismo excesivo, los temas ecológicos.

6. Hay una convergencia exitosa de los espectáculos unipersonales.

7. El diseño tiene una falta de autenticidad alarmante. Del último periplo se observó que, excepto en las obras de Teatro de Las Estaciones, el Guiñol de Santiago de Cuba y La Chinche, la propuesta del diseño no está a cargo de ningún profesional. Y aunque aparecen propuestas interesantes de manos de los propios directores, en la mayoría de los casos es un resultado emergente y mediocre. Arabescos sobre arabescos, estampados sobre cuadros –la pesadilla de cualquier miope–, escenografías naturalistas en medio de personajes presuntamente simbólicos, caricaturescos, grotescos. Anacronismos, excesos, mucha información inútil que lejos de aportar oscuridad o ridiculiza la puesta, son comunes.

8. Las dramaturgias del texto y del espectáculo siguen constituyendo el *handicap* más persistente en nuestras producciones contemporáneas.

I

La dramaturgia tiene varios problemas en su tratamiento y la causa más tangible está en la pereza a la hora de investigar; a veces hasta pareciera que la elección del texto fuera hecha al azar, así como cada una de las decisiones que competen al espectáculo. La simultánea aparición de los mismos títulos en varios grupos ya comenzó a ser sospechosa prueba de ello. Por citar ejemplos precisos, en abril vi dos *Cucarachita Martina*, tres *Gato simple*, y dos *Gallo de boda*, algunos con muy buenos resultados, pero es definitivo que la inconcurrencia de nuevas historias y nuevos autores es sintomática.

Por otro lado, la mayoría de los directores se empeñan en ser adaptadores compulsivos de textos narrativos, muchas veces esencialmente líricos o morales, y si bien los clásicos pueden ser un puerto seguro desde el que partir, con frecuencia la versión obstruye lo que en el original es virtud. Omiten la confrontación de los personajes, sustituyen sus objetivos por otros menos prácticos en escena y que por su debilidad no exigen resolución alguna, terminan oscureciendo, diluyendo o evadiendo de forma total el conflicto de la obra y, al no tener cómo llenar el vacío de la escritura y la falta de sucesos, se ilustran actos cotidianos que nada aportan a la trama.

Los animales... no el Caballo de Gorgonio Esparza y no el grillo de Perurimá y el Pombero, no: los animalitos genéricos –esos que surgieron hace mucho para encarnar el bien o el mal y constituir, como en las encantadores fábulas de Esopo, símbolos parabólicos de moralidad– son los protagonistas casi absolutos de los repertorios cubanos. Poseen una única característica que han de erigir o corregir, según su rol asignado. Los textos de los que provienen se perpetúan. La mayoría tiene la virtud de poseer estructuras muy bien definidas que propician legibilidad y una rápida perspectiva del espectáculo, pero también pertenece a un contexto histórico del que la obra no logra desprenderse para emerger por



Se durmió en los laureles, de Teatro Papalote

sí misma. El contrapunteo de los personajes colectivos-modelos *versus* individuales-disidentes, que siempre corrigen su actitud en pleno reconocimiento de sus errores, es pedagogía *demodé*. Fueron argumentos muy efectivos hace treinta años por su mensaje reformador, revolucionario; caducos hoy, porque son resultado de una educación vieja, tradicional, bancaria, donde el receptor es cual recipiente vacío en el que deposita una información unilateral, bien diseccionada y explícita y probablemente superflua para el niño actual. No es un problema de personajes zoomorfos o antropomorfos, sino de individualizar a estos personajes, enfrentarlos a conflictos concretos, peripecias verosímiles, en vez de seguirnos resguardando en imágenes distanciadoras de la realidad y argumentos elementales que suceden en lugares idílicos. Por suerte, mayoría no es totalidad, y en este punto quisiera comentar algunos espectáculos cuyos argumentos han empezado a contemplar temas más suspicaces:

Eureka en apuros, Compañía Teatral El Mejunje, Santa Clara (directora, autora y actriz: Idania García).

Eureka... cuenta la historia de un pollo que es repudiado por diferente (es más pequeño que sus hermanos) y su madre lo alienta a salir en busca de una vida propia donde no sea marginado. Finalmente adquiere fama y triunfa en la *sociedad*. En la obra se critica el machismo, el patriarcado, y se favorece la lucha por aceptar las diferencias o lo diferente, la búsqueda de independencia. Lo notable es que todos estos temas están tratados desde un humor campechano tal, que puedes reír y llorar simultáneamente.

Relato de un pueblo roto, Compañía Teatral El Mejunje, Santa Clara (coautora y actriz: Maya Fernández, director: Raudel Morales).

Relato... narra la historia del amor de dos niños: Trotamundos, que quiere a su derruido pueblo y es nieto de un titiritero, y María Inés, que siempre com-

place a su madre, a la que únicamente le interesa lo material y la vida de «afuera». La niña roba el dinero destinado a la reconstrucción del pueblo para escapar e irse con su madre y Trotamundos no puede detenerla porque «la ama demasiado para hacerle daño». Es una obra que aborda el eterno conflicto del isleño, quedarse o irse, pensar como individuo egoísta o convertirse en un ser social comprometido y realizado en su plena identidad. Reclama un sentido de pertenencia incluso por lo despintado y lo destruido, de pertenencia y de permanencia, muestra los contrastes entre la banalidad y los valores afectivos verdaderos, promueve el trabajo como única vía de recuperación sin perecer en lo panfletario ni en el didactismo ramplón. Y no es edulcorada, lo explicita desde el patetismo realista de las contraposiciones, en un argumento en el cual, una vez más, el AMOR prevalece.

Tras la noche, Guiñol de Cienfuegos, Cienfuegos (autor y director: Cristian Medina).

Un niño vampiro no quiere beber sangre y padece una anemia grave. Sueña con conocer la vida del jardín en el que habita su mejor amiga, una mosca, que arriesga su vida y lo visita para contarle cómo es el Sol y a qué huelen las flores. El vampiro establece una perenne lucha contra su madre, que lo tiene cautivo y quiere que él beba sangre a toda costa. La historia termina en la inmolación del vampiro, quien prefiere ver el Sol so pena de muerte. La savia de una araña le permite sobrevivir en otra forma y convertirse en una criatura diurna que puede disfrutar la vida por la que se sacrificó. Una vez más el tema de la elección personal, las contradicciones generacionales evidentes, la rebeldía y el valor de la amistad confluyen en una obra, no por medio de la moraleja dicha con todas las letras, sino con una lectura paralela.

El panadero y el diablo, de Teatro Nacional de Guiñol





Los zapatos de rosa, de Teatro de Las Estaciones

iCenicientaaa...!, Teatro La proa, Ciudad de La Habana (autora: Blanca Felipe Rivero, director: Arneldy Cejas). Colapsa intencionalmente todo lo que en el cuento original Bruno Bettelheim define como «fenómenos de comprensión simbólica»: el diminuto pie de Cenicienta, la posibilidad de ser encontrada por medio de un zapato frágil y especial, el final feliz en el que un hombre, héroe, príncipe perfecto, ha de encontrar y conseguir a su amada, y todo índice de excesiva superficialidad bajo el cual se enmascara el cuento. Su autora elimina cada uno de estos aspectos al deformar y agigantar el pie de Cenicienta, quien se niega a calzar el zapato. Enfatiza así la idea de que el Príncipe debe encontrarla por lo que ella es, vestida con harapos sucios de cenizas, y descalza. La versión mantiene no obstante los aspectos que sirven para que el autor citado valore la historia como un «cuento íntegro» porque trata «de los sufrimientos que la rivalidad fraterna origina, de la realización de los deseos, del triunfo del humilde, del reconocimiento del mérito aun cuando se halle oculto bajo unos harapos». ¹ La dramaturgia propuesta reitera desde la presencia del personaje del gusano Ciprés el yo interno de Cenicienta.

II

¿Mimetizar o comprender?

¿Quién erige a la vanguardia? No es, como creen algunos, la institución o los críticos. La vanguardia surge de sí misma, de la intensidad, la prolijidad, la perseverancia y la definitiva calidad de sus trabajos. Que los críticos se satisfagan más en seguir la carrera de los que siempre están en activo y no de los que muestran pereza o no muestran nada, y que la institución priorice las producciones de quienes más y mejor sustentan su obra, no es pura y chata demagogia, es una consecuencia lógica de quienes se han ganado con su trabajo el lugar que tienen. ¿Quién erige a la vanguardia? La obra de arte.

No se trata de establecer estratos, sino de mirar hacia lo que pueda fungir como ejemplo a seguir. No se trata de imitar estilos sino de copiar una disciplina y con ello establecer una diversidad que tenga un carácter culto y un resultado multidisciplinario e intelectual. En todas partes existe un teatro de vanguardia y también un «teatro mortal», como acuñaría Peter Brook; para qué insistir en la mortalidad que nada aporta y todos identifican. Si a veces no notamos lo que de verdad nos ofrece el teatro de vanguardia, es cuando surgen réplicas inanes de diseños a los que les falta la verdad del camino transitado, o repertorios similares que parecen parodias de lo que a otros les ha quedado bien.

Pues bien, creo que en estos momentos existe un grupo de teatro que, como hace cincuenta años lo fueron los líderes del Teatro Nacional de Guiñol, hoy sirve de guía, de hermano mayor para los grupos que han surgido en la última década. Ha alcanzado un estatus en el que valorarlo por su último estreno me parece improcedente, porque su estética o la selección de repertorios no me parecen lo más atractivo y sano para «imitarle». Está hoy en un punto en el que la acumulación de una búsqueda incesante por algo más que la complacencia egocéntrica, que posee cada creador, los relaciona más con un sentido de permanencia y, por qué no, de trascendencia en torno al legado que han sido capaces de crear. Considero más interesante resumir su carrera y estimar sus resultados globales que detenerme en la singularidad de sus últimos estrenos.



Aventuras con el televisor, de La Proa

Me refiero al grupo Teatro de Las Estaciones y a sus dos líderes fundamentales, Rubén Darío y Zenén Calero. Si uno repasa su repertorio histórico puede establecer fases precisas en las que el deseo de marcar una independencia, el amor por lo autóctono, la visita a los clásicos y a dramaturgos insignes, tanto nacionales como extranjeros, son períodos claramente identificables. Un salto a la mayoría de edad se establece cuando comienzan a revisar el repertorio de la época dorada del Teatro Nacional de Guiñol, no como estrategia publicitaria, no desde la imitación honorífica, sino desde un contrapunteo con los textos, que parecerían más que una réplica una confluencia. Desde sus montajes empiezan a crear conciencia, en las nuevas generaciones, sobre una historia que estaba casi silente; llevan de nuevo al vocabulario cotidiano los nombres de Pepe Carril, la impronta de los hermanos Camejo; inician un período de «recuperación histórica» a través de la cita escénica. La búsqueda instructiva de otros resortes artísticos por los que también ha transitado el títere en su historia, la revista ejercida a través de la música de Prokófiev, Debussy, Los Matamoros, Bola de Nieve, son momentos que no pueden soslayarse en el crecimiento de un grupo que se siente comprometido con el teatro como medio de instrucción estética. La imagen propuesta por Zenén muestra una inconformidad perpetua, diversidad, el deseo de superarse, no repetirse, lo mismo recrear a Sosa Bravo, hacer una escenografía toda azul, perfilar como cubos los rostros de una Caperucita o un Lobo, dinamizarse constantemente para no perecer en la inercia.

Durante años hemos entrado a las interioridades de este grupo a través de desmontajes de sus clásicos, mediante clases magistrales sobre procesos de trabajo, en relatorías exhaustivas descritas por su dramaturgista Norge Espinosa, y muy pocos han entendido que no se trata de la particularidad de un espectáculo ni de un momento oportuno, sino del sentido procesual que impone el teatro. Son promotores, gestores de un movimiento teatral al que se enfrentan desde la propia producción constante.

El año pasado el grupo celebró sus quince años, hicieron tres estrenos que recreaban de diferentes formas e, incluso, con diferente eficacia, la vida de Lorca, de Ignacio Villa (*Bola de Nieve*) y de Dora Alonso. Si bien el teatro autobiográfico puede carecer de la exposición de un conflicto puntual, porque el transcurrir de una vida toda no pasa por un único conflicto, es la síntesis y la selección de sucesos y personajes oportunos los que conforman este repertorio homenaje sobre una línea dramática coherente. Aunque en la base de esta selección esté la preferencia de su director por estos intelectuales, el resultado total muestra un gran interés por sacar a la luz, desde sus visiones, el valor de cada una de estas figuras. Es un privilegio para los padres cuyos hijos han conocido a Dalí, a don Cristóbal, a Lorca, niño temeroso de la noche y la soledad, a Bola de Nieve, a Rita Montaner, a Dora Alonso y a su caballito Pirulí por medio de la imagen, gracias al interés educativo y no rústico ni pedagógico de Teatro de Las Estaciones, gracias a su compromiso con la cultura. Esta

trilogía marca un estadio de compromiso superior; este sí, digno de ser «imitado». Escribía Meschke: «lo más importante es el carácter emocional: no se puede hacer teatro infantil bueno sin amor a los niños [...] Toda persona que se presenta ante niños se reviste de una responsabilidad personal porque constituye una autoridad ante ellos.»² De ese tipo de ejemplo estoy hablando.

III

Las primeras manifestaciones del teatro para niños que se reseñan en la Isla están invadidas por la comunión con intelectuales de las más disímiles áreas del arte. Pintores, músicos como Alejandro García Caturla, literatos como Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez, cineastas como Titón fueron atraídos por el títere y participaron intencionalmente en producciones cuyos destinatarios en ocasiones eran los niños. ¿Cómo puede ser que los que se dediquen por entero al títere, casi todos por más de diez años, nieguen en sus producciones la necesidad de buenos diseños, de elementales principios de dramaturgia, o se afiancen en música de fanfarria y en canciones ilustrativas y melodramáticas interpretadas por muñecos? Es inexplicable que a estas alturas aún conciben el arte titeril únicamente como una dote que sobrevive desde el empirismo inmaduro, y al público infantil como un receptor conformista y subvalorado. Es cierto que no existe por ahora una enseñanza específica para ambos tipos de teatro, pero eso no frenó a nadie nunca para comenzar a hacerlo.

La Cátedra de Diseño Escenográfico en el ISA ha sido revitalizada no solo por un nuevo plan de estudios, sino bajo el principio de insertar, desde el pregrado, a los estudiantes en todo el universo de creación teatral. La Galería «Raúl Oliva», que hace pocos meses abrió un Centro de Investigación del Diseño (CEDE) ha compilado mucha información sobre la historia, las tendencias y las obras de nuestros diseñadores para hacer confluir pasado y presente, y

La calle de los fantasmas, de Okantomi



dotar de un protagonismo mayor a este importante eslabón en el teatro.

Lo que me asombra es que muchos directores relevantes del «teatro humano» han captado a estos jóvenes egresados para confiarles la creación de escenografías y vestuarios mientras que el teatro de títeres y para niños, tan urgido de un toque profesional en uno y otro campo, siguen ajenos a esta fuente de creación.

Recorres todo el país y vez las mismas cabezas inmensas, las mismas dimensiones, idénticos colores y tejidos en similares trajecitos bien cortados a la usanza correcta de los años 60. Nuestro teatro no ha comprendido la utilidad y la necesidad de un diseñador, no solo de un atrecista confeccionador de réplicas con distintos colores, sino de un diseñador que investigue sobre tejidos, épocas, contrastes, combinaciones, perspectivas, luz y sombra, estilo, utilidad, efectividad, precisión en las escenografías. Es necesario este profesional en el teatro para niños y de títeres ahora, inmediatamente. Basta ya de que nuestro interminable Período Especial, las carencias materiales y el tercermundismo económico nos sirvan de pretexto para lo feo por dejadez y lo empobrecido por facilismo. Existen los diseñadores, ávidos por trabajar, por ser protagonistas creativos. Les interesa el mundo de los títeres y les interesa crear una ilusión a través de la imagen y el color. La exposición con trabajos de los estudiantes del ISA dan fe de ello, con propuestas frescas, no viciadas, en los que la caricatura, lo no estrictamente figurativo, lo grotesco, los tejidos y los colores son muestra de síntesis y definitiva personalidad.

IV

Fernando Ortiz escribía que las tradiciones necesitan de perseverancia, de sacrificio, de hacer transitar y hacer respetar un mismo ritual generación tras generación. Suspica como fue, valoraba que carecíamos de tradiciones porque éramos un pueblo impresionista, nos asombramos con faci-

lidad y con facilidad olvidamos. Es justo decir que nuestro teatro para niños tiene una tradición avalada por la existencia de más de diez grupos, con sus líderes fundadores, con más de cuarenta años en activo. Existe una tradición, hay perseverancia y vida en ellos y han heredado una disciplina que hace que colectivos como Teatro Papalote, a cargo de nuestro Premio Nacional de Teatro René Fernández, estrenen al menos tres obras en este primer trimestre del año.

Es común que estos grupos no hayan detenido su marcha e incluso insistan en estar actualizados en cuanto a últimas tendencias, se entregan con vehemencia a la experimentación y son artistas que en su longevidad tratan de renovarse cada día: Papalote, Okantomí, Teatro de La Villa y Los Cuenteros llenan anualmente las carteleras con más de un estreno; el Guiñol de Santiago, el Guiñol de Remedios, el Guiñol de Santa Clara en sus intermitentes contratiempos siguen produciendo espectáculos, que es mucho más de lo que hacen algunos treintañeros que se dan el lujo de no producir nada en más de una década y respaldarse tras un dinamismo comunitario intangible y por tanto dudoso. Pero estos hacedores de la historia han dejado a un lado otro factor importante en la mantención de la tradición: la herencia. La garantía en una generación posterior de lo aprendido por ellos, la creación de escuelas que los perpetúen, la recuperación de los repertorios históricos que los convirtieron en puntales de nuestro teatro hace treinta años y por los que se han ganado el respeto vitalicio. No es que se conviertan en maestros netos y dejen sus creaciones actuales que son las que los hacen dignos de respeto y admiración; es que además de eso sean los verdaderos defensores de una historia que ellos pueden contar mejor por ser sus hacedores.

V

En el último año se ha hecho muy popular la excelencia de los espectáculos unipersonales y eso, ¿de qué es síntoma? Tengo algunas hipótesis: es más seguro. Constantemente los

Andariegos, de Teatro Papalote



directores se quejan de perder actores. Después de invertir tiempo, recursos, ideas y energías en un montaje, los actores migran de un lugar a otro sin ningún sentido de la responsabilidad ni del respeto hacia la profesión. Ha pasado que, a días de un estreno, los elencos han perdido a un actor que decidió irse ante una mejor oferta. Esa puede ser una razón, el riesgo que está implicando hacer grandes producciones. Como segunda hipótesis: los espectáculos de pequeño formato son más fáciles de trasladar, son más dúctiles. Tercera: este tipo de espectáculo permite al actor explotar todos sus recursos y exhibir sus dotes histriónicas más palpablemente. Y, como última: que sus gestores las consideran producciones más sencillas y por ello trabajos menos complicados.

Sin embargo en el último año se ha dado el caso de que estas «salidas simples» han sido muy exitosas y vuelven a concurrir *Eureka en apuros*, *Relato de un pueblo roto*, y sumamos *La cucarachita Cuca* del Guiñol de Guantánamo, dirigido, versionado y actuado por Aliexa Argote, y *Pico sucio* del Guiñol de Cienfuegos del autor, director y actor Cristian Medina.

Estos espectáculos tienen confluencias que, sin constituirse como fórmulas, garantizan su calidad. Han reducido a lo necesario los textos: se han eliminado los diálogos redundantes y los interminables y sucesivos prólogos de los que padece tanto nuestro teatro para niños. La claridad del conflicto es presentada de forma dinámica y el ritmo se acelera gracias a que no hay excesos ni abigarramientos. Las historias se presentan emergentes y como tal exigen una resolución insoslayable. Los elementos escénicos se han reducido a lo imprescindible y esto ha obligado a una

Los ibeyis y el diablo, de Teatro Papatote



búsqueda de diseños efectivos que les permitan agilidad escénica, con lo cual encauzan cierta renovación o refrescamiento de las propuestas estéticas, y aportan diversidad en medio de la monotonía de estilos.

En *Eureka...* los títeres son calabazas que se convierten en gallo, gallina y pollitos; en *Relato...*, son bolsillos-parches en el traje de la actriz que crean una especie de funda en la que los títeres están pintados bidimensionalmente; *Pico sucio* utiliza unas marionetas muy básicas que asemejan a juguetes sobre ruedas; y *La Cucarachita...* se lanza al más elemental teatro con objetos, y torna guantes en gallo, bayeta en perro y un pedazo de tubo plástico en ratón. No son resultados arbitrarios, sino sintéticos.

Por último, aunque bien debería ser lo primero: el desempeño de los actores y animadores de figuras en cada uno de estos casos es óptimo, lo cual contribuye mucho a simpatizar con los espectáculos.

Hace poco leía un artículo sobre la educación de la teatrología en las aulas de la universidad. El autor fue mi maestro por tres años. Luego es, en buena parte, hacedor de mi carrera. La lectura me llevó a recordar uno de los primeros ejercicios: la descripción, sin adjetivos, con objetividad, sin opiniones estéticas. En estas reflexiones sobran los adjetivos y las caracterizaciones, pero sin duda la observación converge en una descripción y sería muy dichosa si este, mi ejercicio, logra convertirlo a usted, paciente auditor, en un espectador más del teatro para niños que se hace por estos días en la Isla de Cuba.



NOTAS _____

1 Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grupo Editorial Grijalbo. México. 1988.

2 Michael Meschke. *Una estética para el teatro de títeres*. Fotocopia, pp. 77.

tablas

Libreto 87



Relato

de un pueblo roto

Maya Fernández Sotolongo y Raudel Morales

FOTOS: CORTESÍA DE LOS AUTORES

Raudel Morales Ríos (Koky)

(Santa Clara, 1976)

Actor y director. Pertenece a la Compañía Teatral Mejunje de Santa Clara e integra la brigada artística Los Colines. IncurSIONa en la dirección teatral, la dramaturgia, el diseño de luces, diseño escenográfico y la televisión. Ha recibido cursos y talleres impartidos por prestigiosas figuras nacionales e internacionales entre las que se destacan Freddy Artiles, René Fernández, Santiago García, Jill Greenhalgh, Anna Mc Kay, Elizabeht Langley y Lars Vick. Participó en el Taller de Dramaturgia impartido por el Royal Courth Theatre de Londres en La Habana en los años 2009-2010. Fue finalista en el Concurso de teatro para niños y jóvenes Dora Alonso, 2009. Y obtuvo el Premio de puesta en escena Aire Frío 2010.

Ha dirigido *Pasiones ocultas o la insoportable brevedad del ser*, sobre el original de Ricardo Muñoz y *Relato de un pueblo roto*, Compañía Teatral Mejunje. Con este último montaje obtuvo los Premios de Puesta en escena que entrega el jurado de la AHS y el jurado del Festival de Pequeño Formato, Santa Clara, 2009. Además del Premio al Mejor texto dramático en el mismo certamen. *Relato de un pueblo roto* fue galardonado con el Premio Villanueva de la Crítica.



Maya Fernández Sotolongo

(Santa Clara, 1976)

Actriz y titiritera. Ha trabajado en el Teatro Guiñol de Santa Clara, en el grupo de teatro para niños Dripy y en Teatro Alánimo. En 2006 se vincula como actriz a la Compañía Teatral Mejunje de Santa Clara, dirigida por Ramón Silverio.

Escribe guiones radiales para espacios dramatizados infantiles. Es fundadora, directora y actriz de tres peñas de teatro infantil en diferentes instituciones culturales de la provincia. Es activa colaboradora del proyecto «Para una sonrisa» del Hospital Pediátrico Provincial José Luis Miranda de Santa Clara. Ha publicado los libros de cuento para niños *Una princesa hacia el mundo de Ahora*, Ediciones Vigía, Matanzas, 1995; *Piedra Dorada*, Reina del Mar, Cienfuegos, 2004; y la historieta *Papas por la Libertad*, Ediciones Capiro, Villa Clara, 2001.

En 2009, con *Relato de un pueblo roto*, obtuvo el Premio de Actuación Femenina con títeres en el XVII Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato de Santa Clara, además del Premio al mejor texto dramático. En 2010 *Relato de un pueblo roto* fue galardonado con el Premio Villanueva de la Crítica.



HAY TEXTOS TEATRALES QUE, INCUESTIONABLEMENTE, sobreviven más allá de la escena. No necesitan de la puesta para su completamiento, son autosuficientes, respiran por sí mismos, están despiertos desde su lectura. Otros, sin embargo, al ser engendrados de un modo, digamos, más activo, están condenados al movimiento para encenderse, como esas barras de luz que sacuden los espeleólogos. ¿Mejores o peores? Malditas comparaciones... No se trata de eso; tan solo describo su naturaleza, entiendo su funcionamiento. Es por ello que no ofendo cuando digo que *Relato de un pueblo roto* pertenece a este segundo grupo. No me imagino a sus autores sentados, con la vista perdida en lontananza, mientras llenan cuartillas. Los veo de pie, generando palabras sobre las tablas mismas, quizá tomándose un minuto de calma para redondear ideas y podar frases; después, saltan de nuevo a la gran maquinaria donde todo puede suceder. Así creo que nació esta pieza. Puede que me equivoque, pero no se me ocurre otra cosa cuando Maya Fernández despega los títeres de su cuerpo y los textos surgen con tal lozanía que también parecen arrancados de su piel, donde fueron tatuados por un cuidadoso artesano, Raudel Morales.



Lo que no se rompe

Christian Medina



Y como me parece adecuada esta idea del tatuaje voy a seguir usándola. Porque *Relato...* es como un tatuaje: de una belleza que duele. No es una calcomanía, como se esperaba de una obra de teatro para niños –¡otro triunfo!–; su enseñanza no se borra a los pocos días con agua y jabón. Nunca sabremos si María Inés se corrige, al menos nunca regresa ni devuelve el tesoro. Trotamundos paga su culpa con años de arduo trabajo y, lo que es peor, el sueño de su amor se esfuma. Todos sus personajes son marcados profundamente por la tristeza; incluso Flin y Flan, los dos marineros, paladines de una alegre sabiduría, tienen su cuota de frustración al ver malogrados todos sus esfuerzos para reparar al pueblo. Y, precisamente, ese es el mayor mérito de la obra (además del ingenio y la poesía): admite la presencia constante de la desilusión, la modorra, el hastío que no se borran con un golpe mágico o una pildorita de esperanza. Solo los tontos son incondicionalmente felices. ¿Qué hacer entonces? Como dice Flan en la canción última: «Si todavía no te has dado cuenta.../ nunca es tarde, compay, sé valiente y feroz.».

Relato de un pueblo roto

Maya Fernández Sotolongo
Raudel Morales

La obra está concebida para una actriz y cinco títeres que encarnan los personajes mencionados. Estos aparecen diseñados como bolsillos del traje de la titiritera, que ella despega, anima y vuelve a colocar en su vestuario. En el caso de que la obra se realizara con varios actores y escenografía, podrían representarse los pasajes de la Narradora.

Personajes

TROTAMUNDOS

MARÍA INÉS

VIEJO TITIRITERO

MARINERO FLIN

MARINERO FLAN

CARTERO

NARRADORA. Esta es una historia de amor, pero como mismo el amor no es blanco ni negro, sino que también se colorea de azul, rosado, verde, amarillo, rojo... y no cuenta nada más que con un solo camino, sino también con acantilados, ríos, veredas... así, nuestro cuento de hoy tratará de los muchos colores, caminos... y amores que pueden existir. La historia sucede en un pueblito con mar, y en todo pueblo marino hay puerto, con sus casas de madera sobre el agua y un camino de tablas mojado por las olas. Ese es el lugar ideal para citas y declaraciones de amor, mucho más si es al atardecer.

TROTAMUNDOS. ¡Oyeee! ¡Cómo se demora María Inés! ¡Más que ayer! Yo creo que no va a venir. No sé qué es lo que le pasa. Antes se moría por ver el atardecer conmigo. No, y si le regalaba un caracol se ponía más colorá que un camarón; de alegría, claro. Pero ahora..., de pronto, ya no es la misma. ¡Mejor me voy!

MARÍA INÉS. ¡Trotamundos! ¡Trotamundos!

TROTAMUNDOS. ¡Cómo te demoraste! ¡Yo pensé...!

MARÍA INÉS. ¡Mi tía escribí hoy!

TROTAMUNDOS. ¿Qué?

MARÍA INÉS. Cuenta que le va de maravillas. Ahora dice mi mamá que los más atrasados de la familia somos nosotros.

TROTAMUNDOS. Eh, ¿por qué tu mamá dice eso?

MARÍA INÉS. Porque dice ella que este pueblo se está cayendo a pedazos.

TROTAMUNDOS. Sí, pero... es nuestro pueblo... ¿no?

MARÍA INÉS. ¡Aaayyy, si yo pudiera...!

TROTAMUNDOS. Si tú pudieras, ¿qué?

MARÍA INÉS. No sé, eso lo dice siempre mi mamá. Trotamundos... ¿de verdad que no te gustaría saber, por ejemplo, qué hay detrás de aquella palma?

TROTAMUNDOS. Depende.

MARÍA INÉS. ¿Depende de qué?

TROTAMUNDOS. Si detrás de aquella palma estuviera tu corazón, sí, me gustaría saber que hay arriba, abajo, al lado, al otro lado, por todas partes.

MARÍA INÉS. Ay, chico, estoy hablando en serio. ¿Será por eso que dice mi mamá que tú no tienes futuro?

TROTAMUNDOS. ¡Eh, eh! ¡Yo sí tengo futuro! ¡Voy a ser un gran titiritero!

MARÍA INÉS. ¿De verdad?!

TROTAMUNDOS. Claro que sí. Hasta podríamos trabajar los dos juntos.

MARÍA INÉS. ¡Qué bueno, qué bueno...! Ay, pero yo no sé cómo vamos a hacer, porque dice mi mamá que un día ella me va llevar lejos de aquí; lo que todavía no ha podido.

TROTAMUNDOS. Y, ¿para qué quieren irse tan lejos? A lo mejor se pierden por el camino.

MARÍA INÉS. No sé.

TROTAMUNDOS. ¿Cómo?

MARÍA INÉS. Dice mi mamá que lo más importante es irse para siempre de este pueblo.

TROTAMUNDOS. No, no, no... lo más importante no es eso. Mira, por ejemplo, para mí lo más importante es ser mar si tú fueras ola, ser ola si tú fueras mar.

MARÍA INÉS. Ay, qué lindo... Pero, ¿qué quiere decir?

TROTAMUNDOS. Quiero decir que sería capaz de todo con tal de que tú estuvieras a mi lado.

MARÍA INÉS. ¿Ah, sí...? Pues yo también sería capaz de todo, pero por tal de alcanzar los sueños de mi mamá.

NARRADORA. Trotamundos y María Inés habían nacido los dos en aquel pueblito, desde pequeños eran los mejores amigos, y lo compartían todo, los juegos, las meriendas, las horas...

El deslumbramiento del primer amor no dejaba ver a Trotamundos los cambios que ocurrían en María Inés. Claro, ni ella misma se daba cuenta, cómo era la familia la que la llenaba de falsas ilusiones, alejándola cada vez más del amor por su amigo y su pueblo.

El niño, en cambio, sí amaba como siempre su lugar de nacimiento. Cierto era que el pueblo había sufrido un gran deterioro por el paso del tiempo, tormentas, y el desinterés de algunas familias, como la de María Inés.

A Trotamundos le gustaba ser valiente igual que su abuelo. El viejo era el director del teatro. Pero como el edificio



hacia tiempo que estaba en derrumbe, el viejo, que no quería dejar de trabajar, se construyó una carreta, algunos títeres y... ¡a dar funciones! Cada tarde recorría los caminos de arcilla y al caer la noche desenganchaba la carreta y se ponía a descansar.

VIEJO. Hoy ha sido un día maravilloso. ¡Nieto, ven a descansar bajo este árbol, que corre una brisa riquísima!

TROTAMUNDOS. Los marineros llegan hoy.

VIEJO. Sí, será un día inolvidable.

TROTAMUNDOS. Y yo que debía estar tan contento y sin embargo...

VIEJO. ¡¿Problemas de amor, eh?!

TROTAMUNDOS. ¿Tanto se me nota?

VIEJO. Bastante. A ver, ¿qué pasa?

TROTAMUNDOS. Na... viejo, la familia de María Inés, que le dice cada cosa.

VIEJO. ¡¡¡Esa familia, esa familia!!!

TROTAMUNDOS. No, abuelo, pero ella no es así. Lo que pasa es que está media confundida. Si yo pudiera decirle cosas más lindas, convencerla...

VIEJO. ¿La conquistarías, verdad?

TROTAMUNDOS. Sí, abuelo, sí. ¿Usted me va a ayudar?

VIEJO. ¿Yo? No, no, yo de conquistas no sé mucho.

TROTAMUNDOS. Entonces la perderé para siempre.

VIEJO. Y, ¿tan mal está la cosa?

TROTAMUNDOS. ¡De mal para peor!

VIEJO. Ah, caramba, caramba. ¡Los marineros, nieto, los marineros!

TROTAMUNDOS. Sí, ya sé que llegan hoy.

VIEJO. No, muchacho, los marineros son expertos en conquistas y consejos de amor. Ellos te ayudarán.

TROTAMUNDOS. ¿Usted cree? Fíjese que no vienen a eso.

VIEJO. Claro que sí. Organizaré una reunión en la plaza del pueblo para que los marineros hablen sobre cuestiones de amor. Están invitados todos: las viejas, los viejos, niñas y niños..., hasta los perros. ¿Qué te parece, nieto?

TROTAMUNDOS. Me parece muy buena idea.

VIEJO. Entonces, ve al puerto a recibirlos, que ya deben estar llegando.

TROTAMUNDOS. Voy corriendo.

VIEJO. El pobre. A él no se lo puedo decir, pero quien necesita en realidad escuchar esos consejos es María Inés, así que voy para su casa.

Casa de María Inés.

VIEJO. ¡Vaya casa que tiene esta gente! A ver: tres, cuatro, cinco ventanas. ¡María Inés! ¡María Inés!

MARÍA INÉS. ¿Qué quiere? ¿Quién me llama?

VIEJO. Soy yo, hija, el abuelo de Trotamundos. ¿No puedes bajar un momento?

MARÍA INÉS. No, no puedo, estoy ocupada. Dígame qué quiere.

VIEJO. Vengo a traerte una invitación.

MARÍA INÉS. ¿Una invitación? ¿Habrá un baile en el pueblo?

VIEJO. No, unos marineros amigos míos regalarán consejos de amor en la plaza.

MARÍA INÉS. ¿Marineros? ¿En el pueblo? ¿Y vienen a eso nada más?

VIEJO. No, qué va. Ellos vienen a traer el tesoro.

MARÍA INÉS. ¿Un tesoro?

VIEJO. Menos mal que saliste.

MARÍA INÉS. Venga acá, abuelo... Y, ¿para qué es ese tesoro?

VIEJO. Ah, mi niña, vamos a arreglar el pueblo.

MARÍA INÉS. ¿Van a gastar un tesoro enterito en eso nada más?

VIEJO. Tú hablas así porque no sabes. ¡Mira! ¡Te mostraré! ¿Ves allá?

MARÍA INÉS. Sí, el teatro.

VIEJO. Lo vamos a reparar. Y allá, ¿qué ves?

MARÍA INÉS. La escuelita. ¿También la van a arreglar?

VIEJO. ¡Claro que sí! Pero eso no es todo. Vamos a arreglar el camino principal.

MARÍA INÉS. Y, ¿se quedará solo?

VIEJO. ¿El camino, mi hija?

MARÍA INÉS. No, abuelo, el tesoro.

VIEJO. ¿Pe...pe... pero que importancia tiene eso, mi vida?

MARÍA INÉS. No, nada, ninguna. ¿Sabe una cosa? Me interesa mucho la idea. Más tarde iré para la plaza.

VIEJO. ¿De verdad, mi hija?

MARÍA INÉS. ¡Claro! ¿Usted no vino a invitarme...? ¡Pues ya!

VIEJO. ¡Así, tan fácil...? Es que yo pensé que me ibas a decir...

MARÍA INÉS. ¡Vaya, viejo, vaya! (*Sale el Viejo.*) Ay, un tesoro, un tesoro. Eso es lo que necesita mi mamá... Pero, cómo hago... ¿Qué, mamá? No, no estoy hablando sola. Era el viejo titiritero. Vino a traermé una buena noticia. No, no te puedo decir. Verás, seré el orgullo de la familia. Lo único que te voy a decir es que esta noche regresaré un poco tarde. ¿Oíste, mamá?

NARRADORA. Los marineros, Flin y Flan, eran también oriundos del pueblo, y aunque ya habían navegado los siete mares multiplicados por ocho, siempre regresaban a su hogar. Solo que esta vez era diferente, pero mejor, porque había de por medio una promesa, que

habían hecho al Viejo Titiritero: solo regresarían cuando hubiesen conseguido lo necesario para arreglar el pueblo de una buena vez. Y, ¿saben qué? El día tan esperado había llegado. Todos se reunieron en la plaza para dar la bienvenida a los marineros que regresaban.

Plaza del pueblo.

FLIN. Querido pueblo...

FLAN. ...en respuesta a las peticiones de nuestro viejo amigo el titiritero...

FLIN. ...estamos aquí con el tesoro, y también para darles algunos consejos sobre conquistas de amor...

FLAN. ...y matar a la chica.

FLIN. Pero primero queremos advertirles que no queremos bretes, ni diretes, ni chu-chu-chu.

FLAN. Él quiere decir que no nos responsabilizamos si la cosa sale mal.

FLIN. Para que un consejo funcione, los dos deben quererse de verdad.

FLAN. Sí, es muy triste...

FLIN. ¿Qué es triste?

FLAN. El pobre conejo, que no funciona.

FLIN. Qué conejo ni qué nada. Dije consejo.

FLAN. Ah, sí, verdad. El primero: isi la amas... ámala, y regálale una flor!

FLIN. No, mejor, un ramo entero.

FLAN. Sí, y quedará muerta en la carretera.

FLIN. ¿Qué es eso, Flan?

FLAN. Quiero decir... que la impresionarás de una buena vez.

FLIN. Sí, pero también... ¡jóvenes, sean caballerosos!

FLAN. ¡jovencitas, compórtense como damitas!

FLIN. Sean respetuosos.

FLAN. Dense a respetar.

FLIN. ¡Sean fuertes, valientes siempre!

FLAN. ¡Lávense los dientes!

FLIN. ¿Flan, qué cosa es eso?

FLAN. Higiene personal. Es bueno estar limpios, lindos...

FLIN. Sí, sí, sí... Pongan el amor por encima de todo.

FLAN. Por dentro y por fuera, por dentro y por fuera, por dentro y por fuera...

FLIN. ¡¡¡Flan!!!

FLAN. ¡Es bueno estar limpios por dentro y por fuera!

FLIN. No desprecien su cariño con quien no valora el amor verdadero.

FLAN. Por dentro y por fuera, por dentro y por...

FLIN. ¡Que no desprecien su cariño con quien no valora el amor verdadero!

FLAN. ¡Coman frutas y vegetales!

FLIN. ¿Cómo?

FLAN. ¡Que coman frutas y vegetales!

FLIN. Y eso, ¿para qué?

FLAN. Para que tengan hermosos riñones, un lindo hígado, y un corazón sensual, un corazón sensual, un corazón sensual...

FLIN. ¡Flan!

FLAN. Es que me pones nervioso con esa cara...

FLIN. No te pongas así. Mira, voy a dejar que des el próximo consejo.

FLAN. ¿Sí? Si aún no consigues a la chica... ¡péscala!

FLIN. ¿Cómo?

FLAN. ¡Péscala! ¡Tira el anzuelo, engánchala, jálala...! ¡Ahí viene! ¡Mira qué grande la chica...! ¡Fu...! ¡Me la comí!

FLIN. ¿Esa es tu forma de demostrar amor?

FLAN. ¡¡¡Uuuuaahhh, uuuuaahhh!!!

FLIN. Y, ahora, ¿qué te pasa?

FLAN. Es que cada vez que hablas de amor me acuerdo de Romelio y Julia, aquellos amigos nuestros.

FLIN. Sí, ¡qué historia de amor tan linda!

FLAN. ¡Qué manera de morir de amor, de estirar la pata!

FLIN. ¡Estás loco de remate!

FLAN. ¿Dónde? ¿Dónde hay pan con tomates?

FLIN. ¿Qué tomates ni que nada...? ¡Estamos aquí para dar conejos... digo, consejos!

FLAN. Sí, perdonen a mi compañero. Y ahora... tu verso de amor, y en tu verso de amor... tu verso de amor: no hay nada más agradable, ni de tan grato sabor, que sentir en nuestros labios el primer beso de amor... ¡Bésala!

FLIN. ¡No! ¡Estás loco! ¡Primero tienes que enamorar a la muchacha!

FLAN. ¡Ah, sí! Y matar la cucaracha, y matar la cucaracha, y matar la cucaracha...

FLIN. Flan, ¿qué es eso?

FLAN. Pan con queso.

FLIN. Lo haces ex profeso.

FLAN. Es verdad, lo confieso.

FLIN. Pan con queso, ex profeso, lo confieso, pan con queso, ex profeso, lo confieso... ¡Ay, Flan, me tienes tieso!

FLAN. Por dentro y por fuera, por dentro y por fuera...

FLIN. ¡Ya! A partir de ahora lo haré yo solo.

FLAN. Está bien... Por dentro y por fuera, por dentro y por fuera...

FLIN. ¡Ya! Sigamos con los consejos: si todavía no conquistaste a la muchacha... ¡lánzale una mirada penetrante.

FLAN. ¡¡¡Y se va... se va... se va... se fueee!!!

FLIN. ¿Quién se fue?

FLAN. La muchacha.

FLIN. Si se fue, es que no lo quería tanto. Sigamos con los consejos.

FLAN. Flin, Flin... ¿y el pan con tomates?

FLIN. ¡Ay, Flan, me vas a volver loco...! ¡Qué pan con tomates ni qué nada...!

FLAN. ¡Oh, oh...! ¡Leven anclas!

FLIN. Flan, ven acá.

FLAN. ¡Icen veeelaasss! (Sale.)

FLIN. ¡Flaan...! Bueno, querido público, espero que le hayan servido los consejos. Si es así, los toman. Si no, los botan, como pelotas. ¿iFlan... Flan...! ¿Dónde estás? ¡Aquí tengo tu pan con tomates! ¿iFlancito...!?

La Narradora interactúa con los niños, hace preguntas sobre los consejos, algún juego de participación breve, pero que divierta y enseñe acerca de lo que escucharon anteriormente.

NARRADORA. Mientras los marineros regalaban sus consejos en la plaza del pueblo, María Inés, aprovechando la oscuridad y creyendo que nadie la veía, comenzó a caminar muy silenciosamente hacia el barco. Pero Trotamundos, que siempre estaba pendiente de ella, la vio y la siguió hasta allá.

Barco.

MARÍA INÉS. ¡Ay, el tesoro! ¡Qué contenta se va a poner mi mamá!

TROTAMUNDOS. ¿¡María Inés!?

MARÍA INÉS. ¡¡¡Chico, qué susto me diste!!!

TROTAMUNDOS. ¿Qué estás haciendo aquí?

MARÍA INÉS. Nada, solo miraba.

TROTAMUNDOS. Ah, sí, el cielo está lindísimo y las estrellas...

MARÍA INÉS. ¿Qué estrellas, Trotamundos? ¡El tesoro!

TROTAMUNDOS. Ah, el tesoro, verdad. Qué bonito. ¿Pero para verlo tenías que venir así... tan escondida? Si mañana le vamos a mostrar el tesoro a todo el pueblo...

MARÍA INÉS. Ay, chico, ya: ¡es mío!

TROTAMUNDOS. ¡No! ¿Qué haces? ¿¡Estás loca!?

MARÍA INÉS. Se lo voy a llevar a mi mamá.

TROTAMUNDOS. La gente lo necesita.

MARÍA INÉS. Mi mamá también.

TROTAMUNDOS. No puedes hacerlo. No te imaginas todo el daño que vas a ocasionar. Hazme caso, idéjalo!

MARÍA INÉS. ¡No, no y no! Además, yo no quiero hacerle daño a nadie. Lo único que me interesa son los deseos de mi mamá.

TROTAMUNDOS. Pero, ¿así? Si puedes estudiar, hacerte una persona buena, inteligente... cuando seas grande.

MARÍA INÉS. Todo eso lo conseguiré con el dinero. Eso dice mi...

TROTAMUNDOS. Sí, ya sé, tu mamá... Es por gusto, lo vas a hacer de todas maneras.

MARÍA INÉS. Mira... ¿por qué no vienes conmigo?

TROTAMUNDOS. ¿Abandonar? ¡Eso sí que no!

MARÍA INÉS. ¿Ves?, entonces no me quieres tanto. ¡Pues yo sí me voy!

TROTAMUNDOS. ¡María Inés, por favor, no te vayas! ¡Juntos lucharemos por nuestros sueños!

MARÍA INÉS. No. Dice mi mamá que luchar cansa mucho. Y dice también que es más fácil irse.

TROTAMUNDOS. Pues, no te dejaré ir. Se lo voy a decir a mi abuelo.

MARÍA INÉS. ¡Eh!, y yo se lo voy a decir a mi hermano, que puede más que tú.

TROTAMUNDOS. ¡No seas cabezona, muchacha!

MARÍA INÉS. Y tú no seas pesao y quítate de mi camino.

TROTAMUNDOS. María Inés, no lo hagas, me matarás de tristeza.

MARÍA INÉS. ¡Qué exagerado! ¿Cuándo se ha visto a un niño morirse de amor?

TROTAMUNDOS. No lo ves, porque me está pasando por dentro. Y sí, si quieres márame, pero que te pueda ver los ojos, pero que te pueda ver las manos, pero que te pueda ver, María Inés.

MARÍA INÉS. ¡Ay, Trotamundos! Mi Trotamundos... No, no puedo, me tengo que ir, adiós. (Sale.)

TROTAMUNDOS. ¡¡¡María Inés, María Inés!!! Sí, será mejor así. Vete, déjame llorando y hablando solo. Ver cómo te vas y quererte como nunca; seguirte con los ojos y ya sin ojos seguir viéndote todavía... lejos, muy lejos, vestida de noche. ¡Oh!, lentos pasos que se alejan, lejos allá, últimos pasos para siempre... Mi corazón se murió esta noche... ¡y ya, más ná!

NARRADORA. Y se quedó solo Trotamundos, solo con su dolor y su inmensa pena. Hasta el amanecer estuvo en el barco, tranquilito. Él no se daba cuenta todavía de que María Inés no se llevaba nada más el tesoro de un pueblo, sino que con esto le arrancaba a todos sus esperanzas, sus fuerzas, sus motivaciones. Ya en la mañana los habitantes del pueblecito se despertaron entusiasmados para comprar los materiales y repararlo todo. Los hombres más forzudos iban y venían con las carretillas para buscar arena. Las mujeres, todavía en batas de casa y rolos, plantaron un inmenso caldero en la plaza para hacer caldosa... El olor a café recién colado, los puestos de limonada en los portales. ¡Maní...! ¡Manicero se va! Hasta los perros cargaban picos y palas. Las canciones de los hombres de piel curtida por el sol. ¡Raspadura... de guarapo! ¡¡¡Era toda una fiesta!!!





Plaza.

FLIN. ¡Alerta, alerta! ¡Dejen todo! ¡Alerta!
FLAN. ¿Qué...? ¿Qué pasó con Berta?
FLIN. ¡Qué Berta ni qué nada! ¡Se robaron el tesoro!
FLAN. Pero, ¿cómo?
FLIN. No lo sé, pero no está. ¡Alerta, alerta!
FLAN. ¡iiiAlerta, alerta!!!
FLIN. Hay que encontrar al culpable.
FLAN. Y al tesoro. Seguramente cogieron por allá.
FLIN. ¿Tú crees que haya sido más de uno?
FLAN. O si no... ¡por acá!
FLIN. O recto por el camino.
FLAN. O en curva hacia los campos.
FLIN. ¡Flan! El ladrón puede haberse ido por cualquier parte.
FLAN. ¡Por dentro o por fuera!
FLIN. Estamos perdiendo tiempo. Tenemos que avisar al viejo titiritero.
FLAN. Yo iré, yo iré...
FLIN. No, tú eres muy lento. Mejor voy yo. ¡Viejo! ¡Viejo titiritero! ¡Viejo! ¡Alerta, alerta!

Casa del Viejo Titiritero.

VIEJO. Eh... viniste a buscarme, Flin. ¿Pensaste que estaba durmiendo? Pues no. Hoy es el día más importante para este pueblo...
FLIN. Pero, viejo, mire, tengo algo que decirle que...
VIEJO. ¡Ah... sí! ¡Elige tú, que canto yo!
FLIN. No, viejo, espere, es que estoy sofocado... Tengo algo muy importante...
VIEJO. A ver, hijo, dímelo cantando, Flin. Sí, dímelo cantando.
FLIN. (*Cantando.*) Se robaron el tesoro, se robaron el tesoro, se robaron el tesoro...

VIEJO. ¡¿Qué?! ¿Y me lo dices así... cantando?
FLIN. Es que usted dijo...
VIEJO. Sí, sí... Y, ¿ya la gente lo sabe?
FLIN. A estas alturas... ¡sí!
VIEJO. Qué desgracia... Ahora todo está patas arribas.
FLIN. ¡Hay que atrapar al ladrón!
VIEJO. Pero no sé por dónde empezar.
FLIN. ¿Cómo que no sabe?
VIEJO. Es que no estamos preparados para estos casos. Nunca había sucedido algo así.
FLIN. ¿Quiere decir que no hay nada que hacer?
VIEJO. Espera, hijo, espera... Pensemos... Pensemos...
FLIN. ¡Eh...! Debí ocurrir en la noche... mientras Flan y yo regalábamos nuestros consejos.
VIEJO. Pero... si estaban todos en la plaza... Todos... Todos, menos... ¡Ah! ¡Caramba, caramba! ¡Todos, menos...!
FLIN. ¿Quién, viejo, quién? ¡Debo saber quién!
VIEJO. No, todavía no puedo decirte... Por ahora te digo que vayas a la plaza y trates de tranquilizar al pueblo, que yo enseguida voy para allá.
FLIN. ¡A la orden, viejo!
VIEJO. Cuando me asegure iré y les contaré a todos. Solo espero que Trotamundos esté donde yo creo.

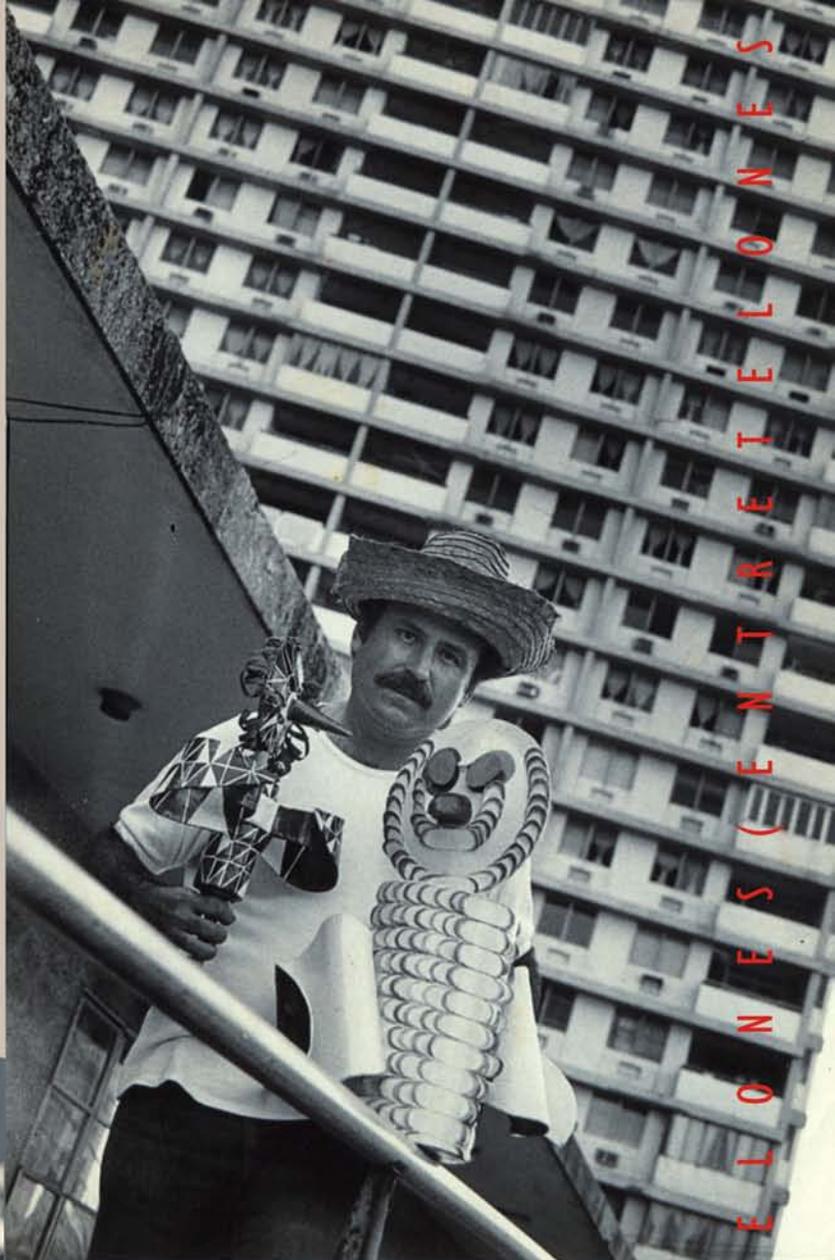
Entrada del pueblo.

TROTAMUNDOS. ¡Abuelo...!?
VIEJO. Esperaba encontrarte aquí.
TROTAMUNDOS. ¡Perdóname, abuelo, perdóname!
VIEJO. Fue ella, ¿verdad? ¿Fue María Inés?
TROTAMUNDOS. Sí, fue ella.
VIEJO. ¡Ah...! ¡Esa familia...! ¡Yo sabía que nada bueno saldría de ahí...! ¡Mala hierba, sinvergüenzas, ladrones...!
TROTAMUNDOS. ¡Cálmese, abuelo, cálmese! ¡Le va a dar una cosa!
VIEJO. ¡Qué cosa ni qué nada! ¿Tú la viste?

LA MAGIA del arte titiritero me llevó alguna vez a la escena del Teatro Nacional de Guiñol (TNG) y al encuentro con Armando Morales. Un hombre robusto, vital y lleno de energía era también un niño atrapado por la seducción del juego teatral, cautivado por el oficio del arte y comprometido con el mundo de la figura animada.

UN RECORRIDO por la vida de este maestro nos llevaría a recónditos parajes artísticos y hermosos vericuetos de la historia cultural cubana. Desde su trabajo como diseñador y actor en el TNG de la década del sesenta junto a los hermanos Camejo y Pepe Carril, hasta sus encuentros profesionales con Roberto Lagos o Javier Villafañe, se vuelven hechos que Armando traduce siempre en poéticas memorias titiriteras.

LO MISMO en los cerros venezolanos que en la fría Suiza o en La Habana llena de mar, se ha visto desandar al artífice de innumerables historias, personajes y por supuesto espectáculos. No solo estamos hablando de



70 años

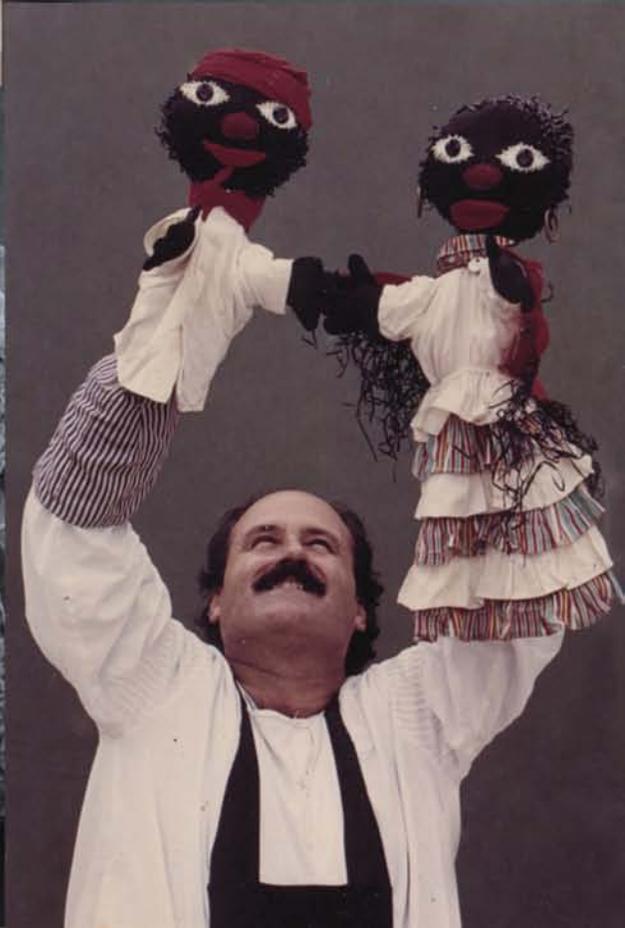
de luces para una vida de sueños

un juglar que toma su mochila y sale por el mundo para hacer títeres. Estamos hablando del excelente investigador, del hombre de verbo agudo, del que como Feijóo prefiere caminar por la hierba porque ama lo natural y lo auténtico. Estamos hablando de alguien que conoce la alta cultura como el ballet y la pintura de Rembrandt, pero prefiere el movimiento del folclore cubano y la talla artesanal. Estamos hablando del músico que tiene a la figura animada como su mejor instrumento y al teatro de títeres como su más lograda sinfonía. Hablamos de un titiritero mayor, hablamos de Armando Morales.

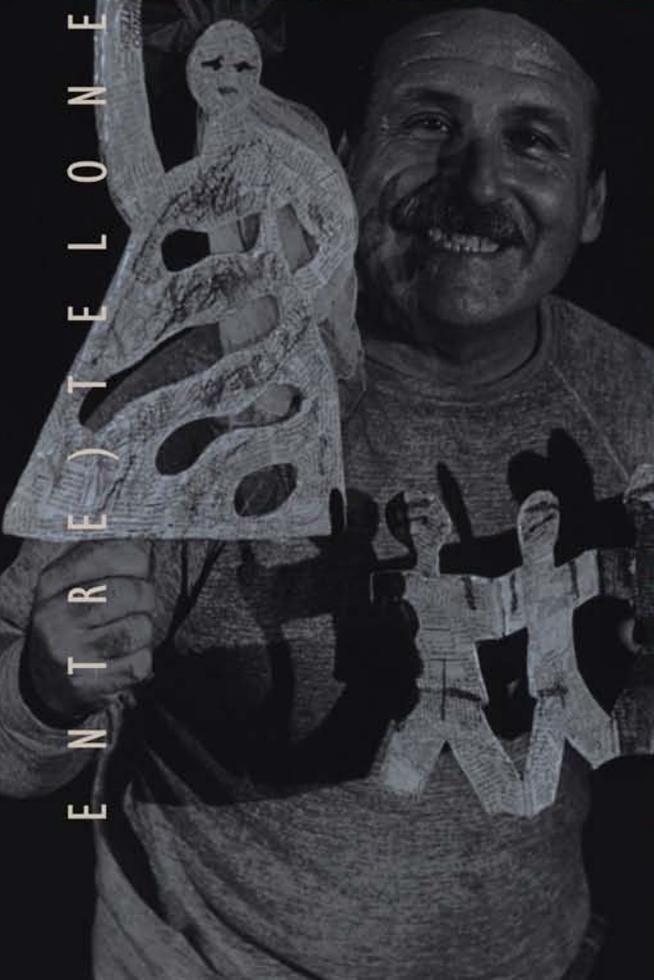
Dianelis Diéguez La O

ENTRE TÍTERES Y TELLONNES





ENTRÉE) TEE LONNES (CENTRE) TRÉTELONES



TROTAMUNDOS. Se fue delante de mis ojos.
 VIEJO. Pero, ¿cómo la dejaste ir?
 TROTAMUNDOS. ¡Perdóneme, abuelo, perdóneme!
 VIEJO. ¡Hay que perseguirlos, capturarlos, recuperar el tesoro!
 TROTAMUNDOS. Eso es imposible. El próximo tren no sale hasta dentro de diez días.
 VIEJO. ¿Por qué dejaste que se escapara?
 TROTAMUNDOS. No pude convencerla, abuelo, no pude...
 VIEJO. ¿Convencerla? ¡Esa chiquilla lo que necesitaba era un par de nalgadas...! ¿Por qué no me lo dijiste? ¡Conmigo la cosa hubiera sido diferente!
 TROTAMUNDOS. Porque la quiero, abuelo, y no hubiera soportado el castigo que ella merecía.
 VIEJO. Y, ¿cómo explico yo al pueblo que los culpables han salido libres y felices de aquí? A ver, ¿cómo?
 TROTAMUNDOS. María Inés se dará cuenta un día, abuelo. Entonces le dolerá más.
 VIEJO. ¿Y a quién le importa eso ahora? ¿Quién va a esperar no sé cuantos años para que ella se arrepienta? ¡Ay... nieto, cada vez que me acuerdo de que la dejaste ir...! ¿Qué hago contigo, muchacho? ¿Qué hago contigo?
 TROTAMUNDOS. ¡¡¡Prepáreme una mochila, que me hago a la mar!!!
 VIEJO. ¿A la mar?
 TROTAMUNDOS. ¡Sí! ¡Me iré con Flin y Flan a recorrer el mundo! ¡Con lo que he aprendido de usted, trabajaré en cada puerto que atraquemos!
 VIEJO. No, hijo, no... Debe haber otra solución...
 TROTAMUNDOS. No, abuelo. Me hago responsable de todo, y me comprometo a conseguir lo necesario para arreglar nuestro pueblo de una vez.
 VIEJO. No, seguir esperando no.
 TROTAMUNDOS. Esta vez será menos tiempo, los marineros tendrán mi ayuda. ¡Trabajaré sin descansar!
 VIEJO. ¿Estás seguro de que regresarás? Fíjate que con las glorias se olvidan las memorias.

TROTAMUNDOS. La gloria eres tú, abuelo, y mi tierra.
 VIEJO. ¡¡¡Nieto...!!!
 TROTAMUNDOS. ¡¡¡Abuelo...!!! Cuando menos se lo espere, ya yo estaré de regreso.
 VIEJO. Si no estuviera tan viejo, me iría contigo a recorrer el mundo.
 TROTAMUNDOS. No, abuelo, usted debe quedarse aquí viendo porque cada quien ame este pueblito.
 VIEJO. ¡¡¡Trotamundos!!!
 TROTAMUNDOS. ¡¡¡Viejo!!!
 VIEJO. ¡Adiós, Trotamundos, adiós...!
 TROTAMUNDOS. ¡Adiós, viejo! Regresaré pronto... ¡Adiós...!
 VIEJO. ¡¡¡Adiós, nieto...!!! ¡¡¡Y hasta la vista, compay!!!
 NARRADORA. Y sí, esta es la historia que me contaron y que yo quise regalarles a ustedes. Miren, fue narrada de pueblo en pueblo, de generación en generación. Los padres se la contaron a los hijos, los abuelos a los nietos, y esos nietos se la contaron al maestro, que se lo dijo a la vecina, que se lo contó a otros bisnietos, a sus tíos... Artistas de todas partes hicieron con ella poesías, obras de teatro, canciones, pinturas, esculturas. Todavía lo hacen, y es por eso que hasta nuestros días llega su mensaje de perseverancia y amor.

Epílogo

La actriz se arrodilla y canta con las voces de sus personajes. Los anima como una niña que juega a las casitas. Canción:

FLAN. Si todavía no te has dado cuenta... nunca es tarde, compay, sé valiente y feroz.
 FLIN. Si todavía no te has dado cuenta... lucha por tu ciudad, por la escuela y mamá.
 FLAN. Si la vida es dura y sombría...
 FLIN. ...primavera sin lluvias ni aves...
 FLAN. ...encomiéndate al sol...
 FLIN. ...busca la solución.
 LOS DOS. Y ganará, y ganará el corazón si luchamos juntos por un sueño mejor.
 O perderá, o perderá el corazón si no prestamos todos un poco de atención.
 ¡Y ganará, y ganará tu corazón en un tin marín de dos pingües con amor, con pasión!
 MARÍA INÉS. Ay... ay... ¿quién soy? Nunca será nada mejor, porque además tampoco sé a dónde voy... Un desamor... Adiós, adiós, adiós.
 TROTAMUNDOS. Ella eligió, mi corazón se desplomó. Pero yo haré de este dolor un gran valor para alcanzar un sueño que se hará verdad, real, total.
 VIEJO. Si la niña nunca se dio cuenta,

deja el tiempo pasar,
ya se arrepentirá.
Si todavía no te has dado cuenta
de lo mucho que quieres,
de todo lo que das.

Si los niños son gloria divina,
la esperanza que nos embelesa...
¡Que ellos puedan reír,
que mueran las tristezas!

Y ganarás, y ganarás
su corazón...
Mira que tu hijo
solo quiere atención.

Y ganará, y ganará
el corazón...
Él igual que tú
necesita de amor.

¡O perderás, o perderás
su corazón...
en un tin marín de dos pingüé
con razón!

Todos. ¡Con razón!

Se interrumpe la canción. Se oye el silbato del Cartero y voces en off.

CARTERO. ¡Viejo titiritero... correspondencia!

TROTAMUNDOS. Abuelo, te mando esta postal desde el océano para decirte que ya hemos conseguido lo necesario para arreglar nuestro pueblito y que ya voy para allá. Espérame. Te quiere, tu nieto, Trotamundos.

FLAN. Eh... ¿y nosotros?

FLIN. ¡Sí, nosotros también!

TROTAMUNDOS. Sí, también los marineros te quieren. ¡Nos vemos pronto, abuelo!

Continúa la canción hasta el final del espectáculo.

NARRADORA. Y ganará, y ganará
el corazón
si luchamos juntos
por un sueño mejor.

O perderá, o perderá
el corazón
si no prestamos todos
un poco de atención.

¡Y ganará, y ganará
tu corazón...
en un tin marín de dos pingüé
con amor, con pasión!

FIN



EN ABRIL SE CELEBRÓ EN LA CIUDAD DE MATANZAS el I Encuentro Cuba-España de teatro para niños, niñas y jóvenes y el 9no Taller Internacional de Títeres. Fueron esas dos oportunidades exclusivas para conocer a importantes figuras artísticas, gestoras y promotoras, que trabajan desde el teatro en pos de los niños. De cómo avanza la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) y de sus laboreos en el mundo de las figuras animadas estuvimos conversando con Jacques Trudeau, Manuel Morán y Miguel Arreche.

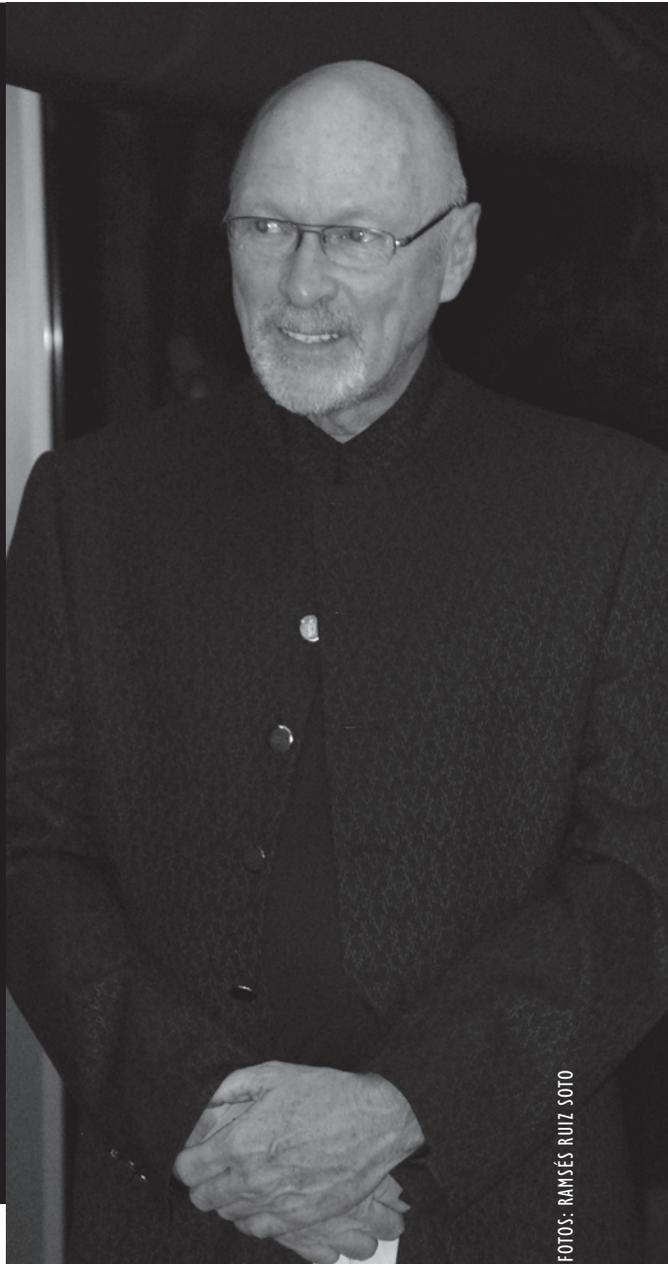
La UNIMA hacia otros caminos.

Diálogo con **Jacques Trudeau**

UNIMA arribó ya a sus ochenta años, es la organización teatral mundial más antigua. ¿Usted, desde su puesto de Secretario General, cómo ve ahora a la organización? ¿Cuáles son las líneas generales de trabajo?

Estoy en este puesto desde hace dos años cuando se celebró el congreso en Australia. La UNIMA está en un momento especial porque por lo general las personas que han dirigido históricamente la UNIMA eran de Europa, de Europa del Este más bien, y ahora el Presidente es de la India, yo soy de Canadá y en el comité ejecutivo están incluidos los cinco continentes. Es la primera vez que la UNIMA tiene tanta representatividad desde la propia estructura y eso es definitivamente un logro muy importante.

Hace unos meses el comité ejecutivo tuvo una reunión en Rusia y la preocupación era cómo darle algún dinero a las diecisiete comisiones de trabajo, tanto a las territoriales como a las que se dedican a zonas específicas como la educación, la terapia, la mujer, la cooperación, el intercambio cultural. Cada comisión promueve el arte de los títeres de formas diferentes, por eso es muy importante que estas funcionen y promuevan el arte joven.



FOTOS: RAMSÉS RUIZ SOTO

Tres voces para hablar de títeres

Dianelis Diéguez La O y Yudd Favier

Conocí a la UNIMA en el Congreso de 1980 en Washington. Era la primera vez que esta agrupación salía de Europa, y luego pasó a Australia y en 2012 estará en China. Pero los que integraban la organización en esa época era gente de sesenta años. Ahora mismo los jóvenes han ido ganando espacio y uno respira otros aires en las propias reuniones de la asociación. En este momento un país como Indonesia, que tiene una fuerte tradición titiritera, se ha sumado a la organización gracias al trabajo que realizan allí los jóvenes titiriteros.

Otro de los proyectos en los que hemos estado enfrascados en los últimos tiempos y que ha sido un sueño de mucha gente es la edición de la *Enciclopedia del títere*. Este era un proyecto de hace treinta años y que realizamos finalmente el pasado lustro durante el Festival de Charleville Mesiee. Ahora estamos pensando en su posible publicación en inglés y español. La idea es sumar a todo el que en cualquier parte esté haciendo algo bueno e interesante por el arte de los títeres, así como pensar en ideas que promuevan, cuiden y hagan crecer la historia de la técnica titiritera.

Usted acaba de mencionar a los jóvenes como protagonistas de nuevos proyectos, pero sin dudas el arte de las figuras es, en muchas regiones del mundo, un arte de tradiciones antiquísimas. ¿Cree usted que los jóvenes dialogan con esa tradición?

En este momento hay dos directrices en el mundo. Por una parte están los que prefieren las nuevas tendencias y tecnologías para hacer títeres, como el audiovisual o el cine y, al mismo tiempo, hay un movimiento que trata de conservar la tradición que se va perdiendo porque los maestros mueren y no han preparado a otras generaciones. Eso está pasando ahora mismo con el mamulengo en Brasil y, con el fin de evitarlo, hacemos una gestión para que la UNESCO lo declare Patrimonio de la Humanidad. De igual forma en China los padres prefieren que los niños aprendan otras profesiones antes que el arte de los títeres, porque consideran que eso no paga lo suficiente. Creo que de parte de los jóvenes están presentes las dos posturas y ambas son válidas.

¿Cómo valora usted la participación de Latinoamérica y Norteamérica en la UNIMA?

Latinoamérica tiene su comisión con Susana Freire como Presidenta. Esta comisión es muy activa y realiza labores de promoción y de otro tipo. En el mismo caso está la de Norteamérica con Manuel Morán al frente. El problema sigue siendo el dinero. Es muy difícil para titiriteros latinoamericanos conseguir dinero para asistir al Congreso u otras actividades que realice nuestra asociación. Por ejemplo, Argentina, que tiene una profunda tradición de titiriteros, a veces no puede ir a nuestros congresos. En muchos casos desde España se ayuda para la asistencia a festivales y el financiamiento de becas de creación o investigación. Creo que poco a poco es inevitable que esa participación vaya creciendo, porque son dos

zonas que aportan colores diferentes a la asociación y eso es necesario.

Junto a la práctica escénica camina un universo teórico y dramático que de alguna manera termina y a veces redondea lo que se produce en las tablas. ¿Cómo marcha la escritura y la teoría en el teatro de títeres respecto a la práctica?

Has mencionado dos elementos de vital importancia para hacer teatro de títeres. La dramaturgia, porque es parte esencial del montaje, y la teoría, porque ayuda a los procesos de investigación y actualización de los grupos. Sin embargo, la dramaturgia es algo que tenemos que seguir moviendo, porque de veinte espectáculos que veo solo dos o tres no la tienen como punto débil.

En la escritura y la teoría dramática influye mucho la formación de nuestros titiriteros. En estos momentos hay más escuelas de teatro de títeres, o que al menos incluyan al títere como modalidad en su plan de estudios, que hace dos décadas. En agosto de este año, en San Petersburgo, tendrá lugar un festival mundial de escuelas de teatro de títeres. Sin dudas la gente necesita teorizar lo que hace. Muchos titiriteros aprendieron sin estudios académicos, y hacen cosas fabulosas, pero no tienen acreditación para impartir clases en universidades o escuelas de arte y eso también debilita la formación.

Pudiéramos decir que eso tiene algo que ver con la fuerza del movimiento en las últimas décadas.

Pienso que sí. Los críticos han ido ganando interés en el arte titiritero porque lo que se está produciendo en muchas partes del mundo es bello e interesante. También creo que no es tan fácil ejercer la crítica en el caso del teatro de títeres porque demanda de conocimientos eminentemente técnicos y eso necesita una formación. Hay lugares donde existe un grupo importante de críticos de alto nivel como la República Checa, pero hay otros donde todavía es mínimo.

No es la primera vez que viene a Cuba; ya ha tenido contacto con nuestro teatro en otras ocasiones. ¿Cómo califica esta experiencia?

He notado que el teatro de títeres es muy importante en Cuba. Tiene características muy interesantes, como la recurrencia a la historia, la música y el apoyo directamente en la palabra. Eso es algo peculiar, que los distingue, porque en Québec y en otras muchas regiones del mundo la mayoría de las compañías que nacieron en los 50 hacen un teatro de imágenes donde se habla poco y se expresan de forma poética. Creo que en el de Cuba hay elementos interesantes, pero que necesitan un poco de oxígeno, ver otras cosas y soltarse.

Estoy contento de haber estado acá y siento una profunda admiración por los cubanos, por la particularidad de su carácter y de su imaginación increíble y de su capacidad de transformarlo todo, como los carros que uno ve en la calle caminando y que debieran estar en el taller; pero caminan. Eso pasa también en el arte y en los títeres.



Abrir los ojos de la gente y apostar por la diversidad.
Encuentro con **Manuel Morán**

Hace solo dos años la UNIMA creó la comisión de Norteamérica que usted preside. Sin dudas es un gran paso para la representatividad de esa región en las actividades que realiza la asociación. ¿Cuáles son las prioridades en la agenda de trabajo de esta comisión?

En la UNIMA existe una Comisión de Latinoamérica, que actualmente dirige Susana Freire. Fue creada hace muchos años, ya tiene un reconocimiento a nivel internacional y trabaja muy duro en la promoción de lo que en materia de títeres se hace en este lado del mundo. La publicación digital *Hoja del Titiritero* es uno de los logros de esa comisión. Más allá de eso, los latinoamericanos no

tienen muchos espacios dentro de la UNIMA. Su participación en el Congreso y otras reuniones importantes es muy poca por las condiciones económicas de nuestros países. Al último Congreso, realizado en Australia hace dos años, asistieron solo tres latinoamericanos. Eso fue muy triste porque esta parte del mundo tiene una rica historia en el teatro de títeres. Sin embargo, como ese año se auspició la participación de una agrupación africana en el Congreso, para que se formara la comisión UNIMA de África, no se pudo correr con los gastos de los participantes de países latinoamericanos.

De cualquier forma, mi reclamo y el de otros latinoamericanos fue el de que había que pensar cómo reunir el dinero para traer a los comisionados latinoamericanos a esas reuniones, porque obviamente las comisiones UNIMA de esos países son muy pobres y eso nos quita voz y voto en las decisiones internacionales y, por supuesto, visibilidad.

Hasta ahora te he estado hablando de los latinoamericanos, pero si mencionamos al Caribe es como una zona perdida del mapa. De ahí que yo pidiera incluirlos en la comisión Norteamérica. Además, con el resurgimiento de UNIMA Cuba se aportará un grupo de temas que nos hará solidificarnos como grupo. En estas regiones hay una experiencia titiritera que debemos compartir con el mundo, porque debe ser conocida.

De alguna manera la visión respecto a la representatividad está cambiando en la UNIMA. Por primera vez esta, la organización teatral más antigua del mundo, se ha descentralizado, y el Presidente es de Asia, el Secretario General es de Canadá, o sea, de América. Eso no pasaba antes; siempre eran de países europeos. Sin dudas hay un espacio abierto a la representatividad y es, entonces, un momento estupendo para nosotros como región, para que Latinoamérica tome un liderazgo. Ese es el trabajo de la comisión, documentar lo que se hace en Norteamérica y el Caribe y darles un espacio.

Cómo se desarrolla la lucha por la inclusión y la representatividad del arte titiritero de la comunidad latina en los Estados Unidos, y cuál es su participación en eso.

La clave ha sido el trabajo. Desde ahí hemos logrado un espacio, una representación y un respeto, pero somos solo un grupo. Por primera vez este año en el Festival Nacional de Teatro en Estados Unidos ha participado un grupo latino, pocos afroamericanos y algunos asiáticos. Hay más conciencia sobre la diversidad. El hecho de que UNIMA Estados Unidos haya tenido un miembro de la junta que es latino, cosa que no ocurría desde 1970, que ahora sea el Consejero Internacional y Presidente de la comisión, es un logro muy grande para nuestra comunidad.

Para ser totalmente justos habría que decir que a la par de la labor que hemos realizado, se encuentra el hecho del cambio en la conciencia del norteamericano que ya tiene presente la importancia de ser inclusivos y de entender que esa es la nueva realidad norteamericana, la diversidad.

Cómo valora usted la presencia de los jóvenes en el teatro de títeres.

El resurgimiento del títere en regiones como Asia o Francia ocurre por el hecho de que allí este teatro forma parte del folclor y de la identidad de familias enteras, lo cual es un elemento que tiene que ver con la jerarquía de la profesión en esos países. De cualquier forma, el tema de la falta de espacios para los jóvenes es algo que pasa en todos lados.

La particularidad en América es que el títere es una modalidad del siglo pasado y los líderes pioneros están vivos en su mayoría y todavía producen y tienen a los jóvenes como *babies* de ellos. Los artistas somos seres muy posesivos y se nos hace difícil incluir a talentos jóvenes. Eso le hace daño al movimiento, porque si no dejan a otros hacer lo que ellos hicieron por más de cuarenta años, no habrá nunca un programa de sucesión.

La misión de los jóvenes es la de no dejar que el arte caduque, y la de salir a buscar un público. Hasta en Broadway se están haciendo proyectos urbanos para jóvenes porque el público de ahora es otro y tiene otros ritmos. Aún uno va a los festivales de teatro de títeres en Estados Unidos y los jóvenes no representan ni un quince por ciento. En ocasiones es por una cuestión meramente económica, pero tampoco existe la iniciativa por parte de los organizadores de lograr una participación mayor de jóvenes en esos encuentros o festivales.

También creo que la experiencia, el estudio y el trabajo es lo que nos da un espacio y una posición. Los gremios son muy elitistas y uno tiene que prepararse para eso. Es una especie de prejuicio por el que hay que pasar, y pasar de forma digna. Pero sin dudas se debe promover a los jóvenes porque ellos tienen la necesidad de vivir experiencias bellas, fuertes, y porque el grande tiene mucho que aprender del chiquito. La tarea es abrirle los ojos a la gente respecto a la cuestión de la diversidad, la inclusividad racial, regional, y de edad.

Como director, Manuel Morán tiene un grupo importante de obras y un amplio trabajo en el teatro musical con títeres. En Cuba ese género tuvo su etapa de oro y a pesar de que somos un país de fuerte tradición musical, hoy nuestros escenarios la muestran poco o casi nada. ¿Qué importancia le concede Manuel Morán al teatro musical con títeres y qué espacio tiene dentro de la producción en SEA?

Este es un tema que me sorprende, porque Cuba y el Caribe tienen una gigantesca tradición musical. La idea nunca sería reproducir musicales norteamericanos, ingleses o canadienses. Se trata de hacer lo nuestro, porque

con la música sí te digo que podemos, el Caribe y Cuba, competir mundialmente.

En mi caso, está claro desde el nombre propio de la empresa, SEA. Es un verbo, una invitación a ser. ¿Qué está pasando? Vivimos una realidad bicultural. En Estados Unidos la sociedad nos invita todo el tiempo a dejar de ser lo que somos o a mutar e inventarnos algo nuevo. Muchas veces digo que estoy en el negocio de llevar sonrisas a los niños y de preservar la cultura, no por una cuestión histórica, sino como una herramienta para no dejar de ser, para saber quiénes somos y compartir lo que somos con los hermanos norteamericanos que también necesitan saber quiénes son esos vecinos que los están invadiendo de adentro para afuera. La mitad de mi público es de gringos que traen a sus hijos y que les están enseñando español.

De alguna manera es una cuestión educativa para ambos públicos, pero nunca renunciaría a producir teatro en un idioma, un ritmo o un color que no sea el nuestro. Mi compañía somos setenta artistas de todos los países latinoamericanos. Lo primero que preservó en las obras son nuestros acentos, no busco un acento neutro, para que no se nos caiga lo que somos. Por esa razón trabajo el musical, porque es un género que llega a todos y levanta la autoestima, revitaliza los ánimos y nos invita a mostrar nuestros espíritus y a ser.

Es la primera vez que está en Cuba y ha visto un poco de nuestro teatro. ¿Cómo ha sido esta experiencia y qué piensa del Taller?

Ha sido impresionante. Si te lo tengo que decir en pocas palabras, es como la realización de un sueño, y de un sueño ya viejo. Cuba era el lugar que quería visitar cuando terminé el bachillerato y nunca lo había podido hacer. Finalmente vengo como profesional, para estar en mi gremio y con mi gente. Me he sentido como en casa porque la similitud entre el puertorriqueño y el cubano no solo es visible físicamente en las personas, sino también en su gestualidad, en sus principios; también la veo en el escenario con los colores, la musicalidad, el folclor.

A pesar de esa similitud hay cosas muy importantes en Cuba que me gustaría que hubiese en Puerto Rico. Por ejemplo, me voy con unos deseos enormes de imitar lo que ustedes han logrado aquí a nivel intelectual y de academia. El espacio que tiene el teatro de títeres en Cuba es posiblemente único en el mundo, porque se ha profesionalizado, se le ha dado un valor a las obras y a los que las producen. Estoy agradecido de haber estado acá y espero que ocurra muchas veces más.

Con ojos excelentes, con ojos críticos.

Mi última conversación con **Miguel Arreche**

Miguel Arreche dirige junto a Idoya Otegui el Festival Internacional de Títeres de Tolosa (Tirijai), y han fundado el TOPIC, un centro multicultural que es museo-sala de teatro, espacio para talleres y Centro de Documentación del Títere. Quise saber sobre el camino recorrido por este hombre, sincero, directo y profesional, y de mi última conversación con él comparto los siguientes fragmentos...

Desde hace muchos años los más jóvenes asociamos el nombre Miguel Arreche con tres palabras fundamentales: teatro, niños, títeres. ¿Cómo transita usted por estas «estancias» hasta la fundación del TOPIC?

Nosotros, por los años 79, 80, sentimos que teníamos energías para organizar algo más de lo que ya estábamos organizando. Desde hacía unos catorce años habíamos creado un concurso internacional de canto coral, que a esas alturas había adquirido verdadera importancia. Pero queríamos hacer algo más, cuyo beneficiario principal fueran los niños y que estuviera vinculado a las artes escénicas. Podíamos haber optado por cualquier forma dramática, de actor, pero alguien nos habló de que por esas fechas estaban floreciendo en Europa los festivales de títeres. Este arte se había renovado, absorbido de la Europa del Este, pero transformado. Digo absorbido porque en el sistema socialista de la Europa del Este los títeres siempre habían estado bien protegidos, bien apoyados, bien cuidados, y quizás por ósmosis o por proximidad Europa Occidental empezó a imitar eso.

Hicimos unos contactos iniciales con gente próxima al mundo de los títeres, y empezamos a ensanchar las relaciones. Así llegamos al Festival de Barcelona. Enseguida descubrimos qué era lo que queríamos organizar, que el títere tenía un lenguaje próximo al niño, que no se pierde en complejidades, que propicia una forma de ver las cosas simples, primarias, no retorcidas y muy visual. Fue así como hicimos el Festival en 1983, muy chiquitico, como nacen los niños, como nacemos todos. La primera edición contó con siete compañías, veintiún representaciones y fue internacional porque había un grupo suizo, el resto era español. El pueblo, el ciudadano de Tolosa y los alrededores descubrieron, redescubrieron, que el títere era algo más que aquello que se jugaba en las plazas de los pueblos, en las fiestas pastorales –que eran las fiestas de los niños– que era algo más que poner bajo el sol un retablo con títeres de «¡Por aquí va la bruja, por aquí viene el bueno, por aquí, el malo!», títeres de cachiporra que ni siquiera

tenían las raíces en títeres de cachiporra... En aquella época de dictadura en España no se permitían muchas veleidades creativas y la gente descubrió en ese Festival Internacional de Tolosa –especialmente con el espectáculo *Sinfonía para un juguete roto*, de una compañía sevillana que hoy ya no existe– que el títere era algo más. Aquello rompió los esquemas de los espectadores y a partir de ahí fue creciendo el Festival. Los últimos datos son de veinticinco compañías, ciento cuarenta representaciones, veintisiete mil espectadores, expandidos a pueblos próximos. Nuestro Festival mantiene como prioridad al público infantil, aunque tenemos una simbólica sección de teatro de títeres para adultos.



Usted no es precisamente un «animador de figuras» a la manera tradicional. ¿Cómo y cuándo empieza su relación con la UNIMA?

Soy un artista, he hecho teatro, hice teatro como actor en mi juventud, era lo que más me gustaba, y también dirigí. Pero mi mayor motivación ha sido ofrecerle a mis ciudadanos, a mis conciudadanos, opciones culturales de calidad. En la época en que fundamos nuestra organización, una sin ánimos de lucro, había una sequía cultural increíble en mi país, pero existía una ley que permitía crear asociaciones para promocionar el turismo. Tolosa no tiene playas, ni una naturaleza exuberante y por aquel tiempo las papeleras lo tenían convertido en un sitio asqueroso e irrespirable. Entonces, nosotros propusimos un turismo cultural y, en eso, fuimos unos adelantados.

Mi vínculo con la UNIMA se remonta a cuando entré en el mundo del títere a través del Festival. Desde el principio me vinculé a la organización, que había acabado de crearse en España, y lo hice como hago con todas las cosas, de corazón y con pasión. Fui haciendo lo que había que hacer: empecé por ser uno de a pie, luego Tesorero de UNIMA España, secretario general del País Vasco, consejero más tarde, hasta ser parte del ejecutivo como secretario general, elegido en el congreso de 2000 en Alemania, reelegido en 2004 en Croacia, donde anuncié que ese sería mi último mandato, porque el Centro había empezado a demandar una atención muy directa y en 2008 no me presenté a elecciones porque decidí dedicarme por completo al desarrollo del TOPIC.

Desde su visión diversa y crítica, desde su asiduo ejercicio comparado, ¿cómo valoraría el teatro de títeres que ha visto por estos días en la Isla?

La convergencia mayor que veo en términos de tejido se parece mucho más a la antigua estructura de países del Este, pero eso es una cuestión de tiempo. Sin embargo, creo que hay estructuras, tienen campo para escoger. Es muy bueno el aceptar gente joven, crear bancos de entrenamiento, bancos-escuelas en que las nuevas generaciones puedan formarse. Y he visto mucha juventud entre los titiriteros cubanos.

En el terreno artístico percibo cierto anquilosamiento. No veo que haya evolucionado mucho desde 2006 hasta hoy, diviso mucha insularidad, no he visto un desarrollo explícito —con excepciones, que siempre las hay, y conviene no olvidarlas—, pero que a lo mejor tiene que ver con lo

que me dices del centenario de Dora.¹ No obstante siento que hay cierta soberbia: «esto es cubano, y lo que debemos hacer es cubano y ya». Me recuerda un poquito a ciertos cantos de sirena de mi país, el país vasco, donde se radicalizan las posiciones contraponiendo lo vasco a lo español. Cuba no tiene que contraponerse al mundo, Cuba es el mundo, independientemente de las circunstancias por las que está pasando o le están haciendo pasar. No es provechoso ir por el mundo contraponiéndose al resto. Encuentro en eso una cierta soberbia de lo que es propio, de lo que es la cubanía, término que me encanta para inventar la *españolía*. Me parece muy bueno defenderlo, pero hay que saber que hay algo más. En ese sentido siento que hay cierta relevación, sobre todo con un punto de ventaja que tenéis con respecto a España, que os falta información pero tenéis escuelas, centros que no hay en Europa. Medios tenéis, los que os falta es que respiréis aire más allá de vuestra isla. Unámonos al exterior.

Por estos días hemos estado al tanto de la actividad del TOPIC. ¿Tiene el centro proyecciones hacia Cuba?

EI TOPIC tiene proyecciones hacia Cuba como las tiene hacia cualquier país, especialmente con los que nos unen más lazos culturales, porque nació con una clara vocación internacional. Lo que no somos, lo que no vamos a ser nunca, es paternalistas. Cuando me reúno con los titiriteros españoles les digo: «mira, aquí está la infraestructura», pero ni Idoya ni yo somos titiriteros, necesitamos que vosotros invadáis esto, que toméis posesión de esto de la manera en que podéis hacerlo, con vuestro arte, con vuestras necesidades. Internacionalmente vale lo mismo: buenos proyectos, proyectos viables, proyectos posibles, serios y claros. ¿Proyectos cubanos? Todos los que quieran llegarnos, pero sabiendo que vamos a mirarlos como a otros, con ojos excelentes, con ojos críticos.

NOTA

¹ El Noveno Taller Internacional de Títeres estuvo dedicado al Centenario de Dora Alonso. Parte importante de la Muestra, a la que Arreche se refiere, homenajeaba a esta autora.



Claudio Hochman

Soy argentino y entiendo de soberbias, pero en **Cuba** nos ganaron por goleada

ALGUIEN, A QUIEN QUIERO Y ADMIRO, INSISTE cada viernes en llevarme al teatro. Maldigo y acepto muchas veces, pero prefiero ir al cine. No me gusta el teatro o, mejor dicho, en general no me gusta lo que se hace en el teatro. No lo que se hace en general, sino lo que se hace actualmente. No sé por qué, tal vez por tener un ojo clínico y darme cuenta de todo. Esa maldición de poder descubrir los trucos, los detalles, las impertinencias. No me gusta ir al teatro. Parece que olvidaron que hay un público que paga y que quiere saber algo más de lo que sabe. Parece que el ombligo los domina. No estoy esperando que se hagan obras para la mayoría, pero me gusta el equilibrio. Esa búsqueda entre lo que uno tiene ganas de decir y lo que el otro quiere o puede escuchar. Si no, es como hablar con alguien que no entiende tu lengua; ahí solo podemos hablar con la lengua, pero la comunicación se agota en cuatro besos. No me gusta ir al teatro porque me aburro, pero acepto que yendo se aprende. Se aprende a no hacer eso que se hace. O a hacer eso que raramente sucede, que te cautiva, que te llena los ojos de lágrimas, te revienta en una carcajada, te hace pensar en quiénes somos y en qué estamos haciendo en esta vida, te sacude la modorra creativa, te da envidia sana porque hizo algo que jamás se te hubiera ocurrido o hizo algo que ya pensaste y, como no te gusta copiar, no podrás hacer. No me gusta ir al teatro pero a veces agradezco que me hayan llevado a empujones. Porque me conmuevo con la alquimia producida. Me pasa pocas veces, lo confieso. Una cosa que me gusta es ver el corazón de los actores, las ganas, ese entusiasmo que se transpira. Lo veo en su mirada, es un grito parecido al festejo futbolístico. Y es ahí donde se parece tanto al deporte. En esos instantes de pura verdad, donde se ve la gente, el alma, donde aparece lo incontrolable. Me gusta ir al estadio a ver el fútbol. Ahí nunca sabes «cómo» termina, y en el teatro la mayoría de las veces quieres saber «cuándo» termina. En el fútbol miras el reloj con la impaciencia del resultado, en el teatro lo miras para saber si la cena ya está lista.

Pero hablábamos de mi visita a Cuba a comienzos de este año. No sé si me gustó ir a Cuba. Fue como hacer el amor a destiempo con una mujer que deseabas demasiado. El saldo igual es positivo. El curso fue curioso. Entre las irresponsabilidades de algunos, su falta de entrega y entusiasmo, encontré maravillosa gente dedicada y con fuerza de hacer surgir mil remolinos. Me quedo con ellos. Me llamó la atención la dificultad en respetar consignas. Muchos alumnos no soportaban el rigor, y para que haya aprendizaje tiene que haber límites. Tenemos que ir por un camino, no entiendo el libre albedrío por sí mismo. Me gusta trabajar con libertad, pero tiene que haber un orden; si no, es muy difícil. No me puedo quedar con la desgracia. Hubo participantes que se jugaron la vida en cada muestra, en cada propuesta; arriesgaron y eso es lindo.

Los otros, los soberbios, los que ya se creen que se la saben todas, esos, creo, se quedarán por el camino. Soy argentino y entiendo de soberbias, pero en Cuba nos ganaron por goleada. Después de decir esto no me invitan más a dar cursos, pero yo apuesto a la sinceridad, no entiendo otro camino.

De lo que vi en los teatros rescato poca cosa, todo muy antiguo. ¿Será el hecho de vivir en una Isla? No apuesto a lo moderno, no me importa lo conceptual y lo rarito, pero hubo algo que descubrí cuando estudiaba: ya hay gente que hizo muchas cosas y a mí me gusta apostar por lo distinto, no por lo original, sino por lo auténtico. Yo sé que puede sonar contradictorio y voy a tratar de explicarlo: creo que cada uno debe pintar el cuadro como más le apetece. Y eso es de verdad lo más importante, pero yo sé que Picasso sabía que existió Velásquez y eso le permitió pegar el salto y conociendo el trabajo de los otros pudo encontrar su propio lenguaje. Por eso vuelvo al principio, es bueno ir al teatro y ver a otros artistas, de otras latitudes, con otros imaginarios, con otras estéticas. Creo que eso es lo que le falta al teatro de Cuba (o al menos a lo poco que he visto), no tienen problemas con ser auténticos, hay trabajos con una sencillez que tocaba en lo más hondo. Pero les falta ver más, abrirse al mundo, sin riesgo de perderse, porque tienen demasiado orgullo.



UNIMA Cuba vuelve a cabalgar

FOTO: RAMSÉS RUIZ SOTO



Entrega de la *Enciclopedia mundial de las artes titiriteras* al nuevo Centro Cubano de la UNIMA

REACTIVAR LA PERTENENCIA DE CUBA A LA

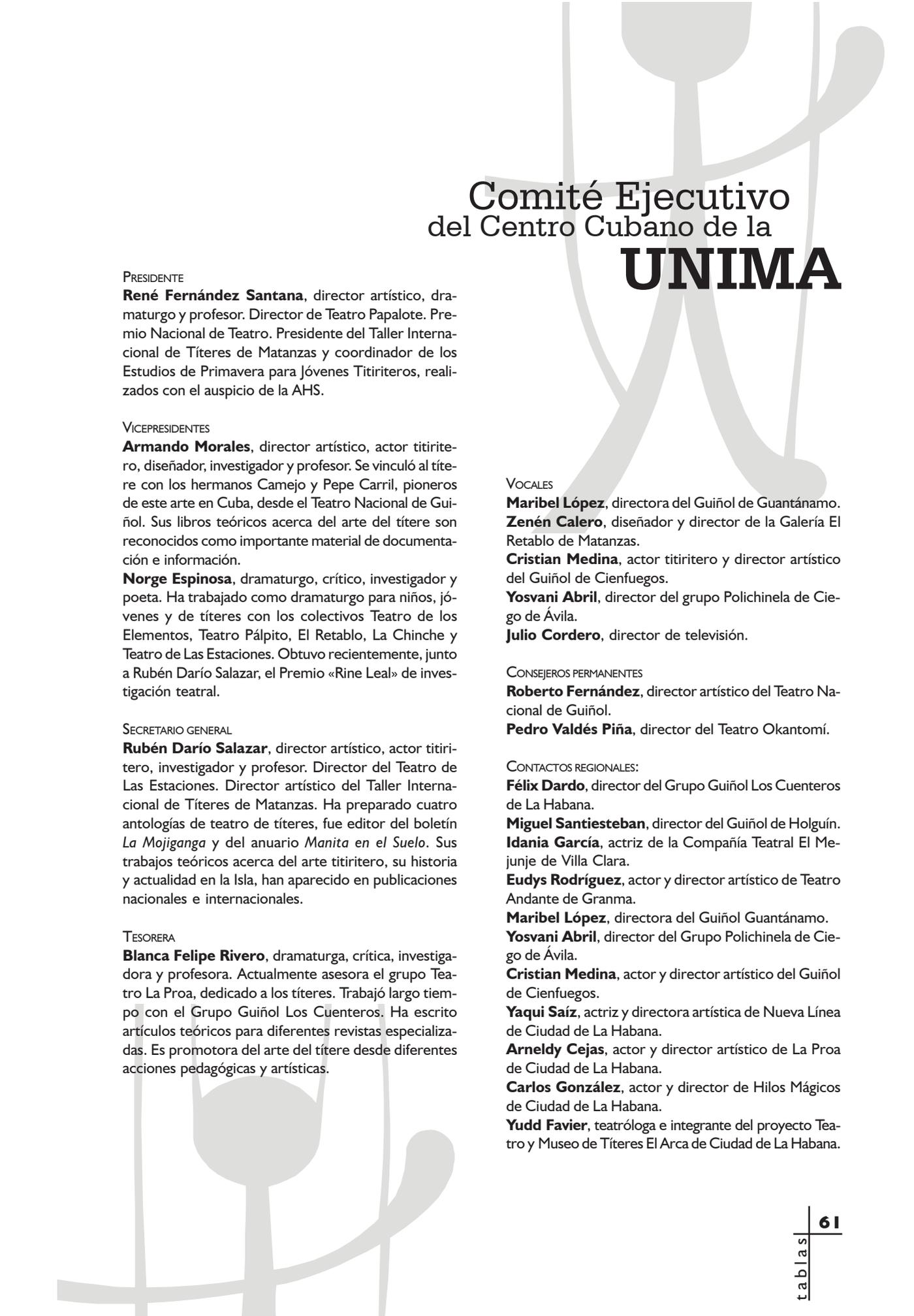
Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) era un viejo anhelo del Comité de Expertos de teatro para niños, niñas y jóvenes de la Isla, perteneciente al Consejo Nacional de Artes Escénicas. Cuba, desde los lejanos 60, tuvo siempre vínculo con esta organización internacional, que reúne a personas del planeta que contribuyen al desarrollo del arte de los títeres y así, por medio de este, sirven a los valores del ser humano, la paz y la comprensión mutua entre los pueblos del mundo.

Carucha Camejo y Pedro Valdés Piña, por solo citar un par de nombres imprescindibles en esta historia de la UNIMA Internacional y su relación con la Mayor de las Antillas, allanaron el camino, entre otros, para esta nueva UNIMA de hoy. Promover el teatro titiritero mediante el intercambio de trabajo entre grupos, la realización de conferencias, talleres, concursos, exposiciones y jornadas escénicas con artistas nacionales o extranjeros, de visita en la Isla, están entre los objetivos de esta organización que, según estipulan sus estatutos, promueve también la formación profesional de los titiriteros, profundiza en la investigación histórica, teórica y científica, mantiene vivas

las tradiciones de cada país y alienta la renovación del teatro de figuras.

Acorde con estos presupuestos éticos y artísticos y por un período legal de cuatro años, como exige el reglamento de la organización, un grupo de artistas vinculados al títere desde la dirección, la actuación, el diseño, la dramaturgia y la crítica, entre otras especialidades relacionadas con los retablos, se reunieron para conformar esta nueva etapa. El grupo comenzará a trabajar en pos de conseguir metas de interés afines a lo que proclama la Unión Internacional de la Marioneta, y contará con una nómina que será enriquecida con aquellos interesados en pertenecer a esta organización de manera individual o colectiva, solicitándolo a cualquiera de los miembros del comité ejecutivo.

Los diez primeros creadores que constituyen a partir de ahora el Centro Cubano de la UNIMA y sus contactos regionales esperan nuevas adhesiones de manera voluntaria; solo nos ha de unir la aspiración de proteger y desarrollar la historia del títere en Cuba y su contribución a lo alcanzado hoy, más lo que todavía nos queda por alcanzar. Por todos esos motivos y por otros que aún soñamos la UNIMA Cuba vuelve a cabalgar.



Comité Ejecutivo del Centro Cubano de la **UNIMA**

PRESIDENTE

René Fernández Santana, director artístico, dramaturgo y profesor. Director de Teatro Pupalote. Premio Nacional de Teatro. Presidente del Taller Internacional de Títeres de Matanzas y coordinador de los Estudios de Primavera para Jóvenes Titiriteros, realizados con el auspicio de la AHS.

VICEPRESIDENTES

Armando Morales, director artístico, actor titiritero, diseñador, investigador y profesor. Se vinculó al títere con los hermanos Camejo y Pepe Carril, pioneros de este arte en Cuba, desde el Teatro Nacional de Guiñol. Sus libros teóricos acerca del arte del títere son reconocidos como importante material de documentación e información.

Norge Espinosa, dramaturgo, crítico, investigador y poeta. Ha trabajado como dramaturgo para niños, jóvenes y de títeres con los colectivos Teatro de los Elementos, Teatro Pálpito, El Retablo, La Chinche y Teatro de Las Estaciones. Obtuvo recientemente, junto a Rubén Darío Salazar, el Premio «Rine Leal» de investigación teatral.

SECRETARIO GENERAL

Rubén Darío Salazar, director artístico, actor titiritero, investigador y profesor. Director del Teatro de Las Estaciones. Director artístico del Taller Internacional de Títeres de Matanzas. Ha preparado cuatro antologías de teatro de títeres, fue editor del boletín *La Mojiganga* y del anuario *Manita en el Suelo*. Sus trabajos teóricos acerca del arte titiritero, su historia y actualidad en la Isla, han aparecido en publicaciones nacionales e internacionales.

TESORERA

Blanca Felipe Rivero, dramaturga, crítica, investigadora y profesora. Actualmente asesora el grupo Teatro La Proa, dedicado a los títeres. Trabajó largo tiempo con el Grupo Guiñol Los Cuenteros. Ha escrito artículos teóricos para diferentes revistas especializadas. Es promotora del arte del títere desde diferentes acciones pedagógicas y artísticas.

VOCALES

Maribel López, directora del Guiñol de Guantánamo.
Zenén Calero, diseñador y director de la Galería El Retablo de Matanzas.

Cristian Medina, actor titiritero y director artístico del Guiñol de Cienfuegos.

Yosvani Abril, director del grupo Polichinela de Ciego de Ávila.

Julio Cordero, director de televisión.

CONSEJEROS PERMANENTES

Roberto Fernández, director artístico del Teatro Nacional de Guiñol.

Pedro Valdés Piña, director del Teatro Okantomí.

CONTACTOS REGIONALES:

Félix Dardo, director del Grupo Guiñol Los Cuenteros de La Habana.

Miguel Santiesteban, director del Guiñol de Holguín.

Idania García, actriz de la Compañía Teatral El Mejunje de Villa Clara.

Eudys Rodríguez, actor y director artístico de Teatro Andante de Granma.

Maribel López, directora del Guiñol Guantánamo.

Yosvani Abril, director del Grupo Polichinela de Ciego de Ávila.

Cristian Medina, actor y director artístico del Guiñol de Cienfuegos.

Yaqui Saíz, actriz y directora artística de Nueva Línea de Ciudad de La Habana.

Arnely Cejas, actor y director artístico de La Proa de Ciudad de La Habana.

Carlos González, actor y director de Hilos Mágicos de Ciudad de La Habana.

Yudd Favier, teatrológica e integrante del proyecto Teatro y Museo de Títeres El Arca de Ciudad de La Habana.

Estatutos de orden interno del Centro Cubano de la **UNIMA**

Capítulo I: Fines de la UNIMA

El fin de la UNIMA es promover el arte del títere mediante diferentes acciones como:

1. El intercambio entre todos los titiriteros de la Isla y de estos con el mundo.
2. Organizar y crear proyectos como exposiciones, conferencias y talleres para profesionales o para aficionados al universo titiritero.
3. Organizar concursos de dramaturgia, espectáculos y jornadas escénicas con artistas nacionales o extranjeros de visita en la Isla.
4. Ayudar a los miembros a que su labor sea respetada y desarrollada profesionalmente; lo mismo se le podrá asistir en cualquier problema laboral y artístico que competa a la organización.
5. Profundizar en la investigación histórica, teórica y científica del arte titiritero cubano y universal.
6. Proteger, rescatar y promover la historia del títere en Cuba y su vínculo con los tiempos actuales sin perder de vista la necesaria renovación de este arte.
7. Convertir al títere en un medio de educación estética y ética.

Capítulo II: Pertenecer a la UNIMA

Toda persona interesada en el arte de los títeres puede ser miembro de la UNIMA, a partir de las siguientes bases:

1. La adhesión podrá ser individual o colectiva.
2. Es el Centro Cubano de la UNIMA quien recibirá las adhesiones a través de cualquiera de los miembros de su comité ejecutivo, mediante presentación de currículum o vínculo explícito con el arte titiritero.
3. Cualquier artista extranjero residente en la Isla puede también solicitar su adhesión al Centro Cubano de la UNIMA por expresa voluntad.
4. Las personalidades que hayan adquirido méritos excepcionales en la expansión del arte titiritero y cuyo trabajo tenga una proyección internacional podrá ser nombrado miembro de honor de la UNIMA tras presentación de currículum y envío al comité ejecutivo de UNIMA Internacional. Solo podrá haber una propuesta anual.
5. El comité ejecutivo de la UNIMA Cuba en funciones podrá elegir como consejeros permanentes del Centro Cubano de la UNIMA a personalidades del mundo del títere en la Isla con una trayectoria meritoria en el panorama teatral nacional.

Capítulo III: Deberes y derechos de los miembros de UNIMA Cuba

La pertenencia a UNIMA Cuba se mantendrá mediante una actividad anual en pro del fin para el que fue creada esta organización y mediante el pago de una cuota interna que decidirá el comité ejecutivo en reunión con sus vocales, consejeros permanentes y contactos regionales.

1. Pertenecer al Centro Cubano de la UNIMA es tener acceso a todas sus acciones y a la información sobre actividades titiriteras en Cuba y el mundo, a la documentación creada por el centro o donada por colegas nacionales o extranjeros.
2. El no pago de la cuota, o la asunción de actitudes no consecuentes con los fines del Centro Cubano de la UNIMA, permiten a su comité ejecutivo decidir sobre la pérdida de la calidad de miembro de UNIMA Cuba, mediante reunión interna convocada al efecto.



Rubén Darío Salazar

FOTOS: RAMSÉS RUIZ SOTO

Historias de media suela, de Compañía de Fernan Cardama, España

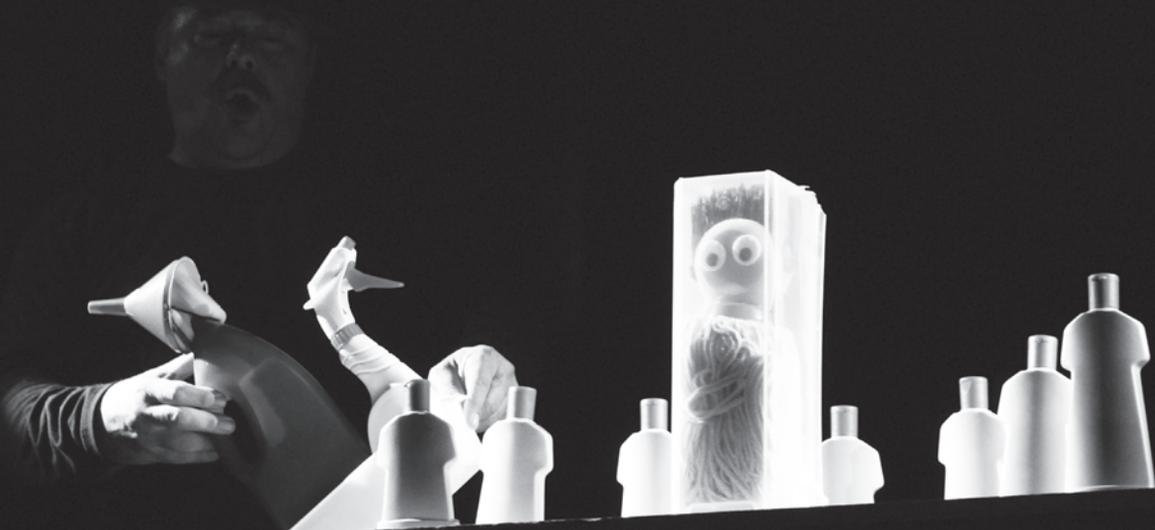
UNIMA en Cuba, una historia contada en síntesis

LOS TÍTERES SON PARTE ESENCIAL DE LA sociedad, y por lo tanto del patrimonio cultural de cada país. Allí, donde menos uno se lo imagina, han estado los muñecos dejando su indeleble huella, ora pícara, ora sabia. De seguro que, cuando en 1929, en Praga, Checoslovaquia, se celebraba el V Congreso de titiriteros checos, con artistas invitados de Bulgaria, Francia, Yugoslavia, Alemania, Austria, Rumanía y la otrora Unión Soviética, en la Ciudad de La Habana, Santiago de Cuba o la hermosa Cienfuegos se aplaudían las artes de algún titiritero popular, o la visita de alguna compañía extranjera de autómatas o marionetas. En aquella memorable reunión de Praga que mencionamos, en medio de un ambiente de amistad y arte, surgió la maravillosa idea de fundar una asociación que agrupara a los titiriteros del mundo. Así es como nace la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta), y debemos decir que fue la primera organización internacional del universo de las artes escénicas, muy anterior a la creación del ITI (Instituto Internacional del Teatro).

Estas reuniones de teatreros continuaron desarrollándose en París (1929), luego en Lieja (1930) y más tarde en Ljubljana (1933). La Guerra Mundial con su carga de odio y ambiciones estalla en 1939, muy lejos de la isla mayor de Las Antillas, donde todavía el estudiante Modesto Centeno, de la Escuela de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana, no había escrito su versión para retablo de *La caperucita roja* (1943), pieza sobre el conocido cuento del francés Perrault, que lo colocaría en los inicios de la dramaturgia y el teatro profesional para niños y de títeres nacional. Mientras tanto, los amantes euro-

peos del teatro de figuras no dejaron de mantener contacto; valiéndose de los medios más insospechados, decididos en su empeño de apostar por el ámbito mágico y misterioso de los muñecos hasta que, en 1957, los checos lideran otra vez la celebración del primer encuentro de los miembros de UNIMA, después de finalizada la guerra.

En Cuba, ya había sucedido en 1949, bajo la guía de Paco Alfonso, destacado director y dramaturgo de las tablas cubanas, la creación del grupo titiritero Retablo del Tío Polilla, con sede en la emisora radial 1010, de reconocida filiación comunista. El Grupo Escénico Libre (GEL), a partir de la idea del dramaturgo Eduardo Manet, crea un teatro de títeres que estrena *El Retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y más tarde *La tiza mágica*, de Vicente Revuelta y Clara Ronay. Los impulsores fundamentales del arte de las figuras en la Isla, los hermanos Carucha y Pepe Camejo, fundaban también por 1949 el Guiñol Titiritero de los Hermanos Camejo, y trasladaban la impronta de este milenario oficio a la inauguración de la televisión en Cuba, en 1950. No podemos dejar de mencionar, en este amanecer del género titeril en nuestro país, la fundación en 1952 del Retablillo de La Carreta, continuación del grupo fundado por Dora Carvajal en 1948, ahora con los personajes de tela, papel y cartón como principales protagonistas. En 1953, María Antonia Fariñas inaugura su espacio televisivo *Jardín de maravillas*, con muñecos de hilo, cuentos y canciones. Otra mujer, Beba Fariñas, funda en 1955 el grupo Titirilandia, y es responsable, junto a Harold Gramatges en la música y Vicente Revuelta en los diseños, del estreno de *Floripondito* o los



Blancanieves, de Teatro Arbolé, España

títeres son personas, del poeta Nicolás Guillén. Justo un año antes del reinicio de las actividades de UNIMA Internacional se funda el Guiñol Nacional de Cuba, que nace de la unión de los ya conocidos hermanos Camejo, Pepe, Carucha, y Bertica, con Pepe Carril, titiritero proveniente del oriente del país. Ellos dan a conocer ese mismo año un manifiesto de trabajo que hace historia en el panorama teatral de la Isla, y crean a Pelusín del Monte, Títere Nacional, con la ayuda de la periodista, poetisa y narradora Dora Alonso.

Otra generación de miembros comienza a desempeñarse en la UNIMA durante los 60. La organización establece nuevas reglas de funcionamiento, estatutos que permiten la creación de centros nacionales y comisiones internacionales, de modo que se convierte en una alineación de artistas mucho más eficaz. Cuba, en medio de la revolución triunfante, se integra a la organización de los titereros a través de Renée Potts, escritora para niños y de programas televisivos de títeres. Por cuatro años consecutivos Potts fungió como representante de esta organización en la Isla, con acciones informativas y promocionales sobre el valor de este arte entre los interesados y profesionales.

A los siguientes cuatro años la releva una de las más grandes personalidades del teatro de títeres y del teatro todo en Cuba, la directora artística, actriz, animadora, dramaturga, profesora e investigadora Carucha Camejo, a quien ya nos hemos referido, y que vive actualmente en Nueva York, a la edad de 83 años. Por su relevante trayectoria en el teatro de figuras de la Isla en cuanto a promoción, estudio, pedagogía y creación en el género fue electa en el Congreso Internacional de UNIMA como miembro del comité ejecutivo internacional.

Sobreviene a esta etapa un período muy difícil para la cultura cubana. Justamente en los estertores del llamado «quinquenio gris», el muy joven alumno de Carucha Camejo,

Pedro Valdés Piña, asume la representación de la UNIMA cubana tras haber egresado de los estudios de posgrado en el Teatro Central Académico de Muñecos de Moscú, donde tuvo como maestro al eminente titiritero ruso Serguei Obratzov. Pedro no se conforma con ser representante de UNIMA en nuestro país y promueve la fundación del Centro Cubano de la UNIMA, siendo presidente de este centro entre 1978 y 1992, durante cuatro mandatos. Lo acompañaron en esta tarea el director de televisión Julio Cordero, quien se desempeñó como secretario general, Raquel Mayedo como divulgadora, Jorge Martínez fue el relacionista público, y el marionetista Alberto Palmero se encargó de la documentación. Teresa Sánchez asumió el cargo de las finanzas (aunque nunca se llevó a cabo la cotización). La maestra Dora Carvajal, otra de las pioneras de este arte desde los años 50, tuvo a su cargo la redacción y edición del boletín *Kokoricamo* (nombre de uno de los disfraces de carnaval de la época colonial), un excelente documento de consulta para aquellos interesados en conocer la historia de la UNIMA y su centro nacional. Así, Cuba asiste a la eclosión producida en este arte a nivel mundial, y que en UNIMA Internacional se refleja en el aumento de centros nacionales y miembros de todos los continentes. Se abren campos de exploración acerca de la relación del títere con la educación, la terapia médica y con otras artes que inciden en la formación y desarrollo de este milenar oficio.

El trabajo artístico, tanto a nivel nacional (rescate del juglar criollo, la historia titiritera cubana y sus tradiciones culturales) como internacional (hubo una activa participación en festivales y eventos especializados), de Valdés Piña, lo hace merecedor de ser elegido en el período 1984-1988 para integrar el comité ejecutivo de UNIMA Internacional, cuya designación ocurrió en el XIV Congreso celebrado en Dresde, Alemania.



Geni, de Badulake Teatro, Brasil-México

Se crea por aquellos tiempos, y por primera vez en Cuba, una filial de UNIMA en la TV, dado el desarrollo e influencia de este arte a favor de la niñez cubana. Esta sección fue liderada por la actriz titiritera Ana Jiménez.

Diseñadores, atrecistas, escritores y otros artistas del retablo se suman al Centro Cubano, se entregan carnés, se realiza un rescate de la peculiar labor del títere cubano a través de la historia, entre otras actividades.

Dora Alonso, creadora del títere nacional Pelusín del Monte, Marta Falcón, la voz de Pelusín, el eminente poeta y narrador Eliseo Diego, la compositora Enriqueta Almanza y Celia Torriente, escritora y creadora de programas clásicos de la TV nacional como *Amigo y sus amiguitos* y *Tía Tata cuenta cuentos*, estuvieron entre los homenajeados por UNIMA Cuba; también el dramaturgo pionero de la literatura para retablo en la Isla, el director artístico y profesor Modesto Centeno.

Exposiciones, celebraciones, festivales, premios, noticias, funciones recreativas y psicoterapéuticas en los hospitales infantiles, homenajes a los más excelsos creadores de la Nación no faltaron nunca en el panorama del títere en esos tiempos. El vocablo «titiritero» estaba reivindicado y también dignificado en el territorio nacional, además de alcanzada la suma de un amplio número de aficionados a este arte.

Una de las principales y memorables acciones del Centro Cubano de la UNIMA, en el período al que nos referimos, fue la promoción para la invitación a Cuba del Teatro Central Académico de Muñecos de Moscú, con la presencia de su director Serguei Obratzov. El gran titiritero ruso trajo a La Habana su *Don Juan* internacional, su esplendoroso *Concierto solo*, e impartió una charla para profesionales donde se le entregó el carné de miembro de honor de UNIMA Cuba. Importantes fueron también las acciones de publicaciones de textos rusos y cubanos sobre la especialidad titiritera.

En 1992, año crítico del Período Especial, tras el derumbe del campo socialista, existió lo que hoy se reconoce como un *impasse* en las acciones del Centro Cubano de la UNIMA. En ese mismo año se realiza en Ljubljana, Eslovenia, el Congreso de UNIMA Internacional que aporta la renovación de los estatutos, proporciona matices más democráticos y convierte a la organización en algo vivo, atractivo, abierto a todos los enamorados del títere a nivel mundial.

En 1994, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas a través de su presidenta Lecszy Tejada, amante del trabajo con los niños, promueve el rescate del Centro Cubano de la UNIMA. Por votación, en una reunión efectuada en el Teatro Nacional de Guiñol, con participación mayoritaria de artistas de Ciudad de La Habana y algunos pocos de provincias, se estructura el nuevo comité ejecutivo de UNIMA Cuba. El dramaturgo, director, profesor y líder de la Compañía Juglaresca Habana, Antonio Bebo Ruiz, quedó como presidente. Angelito Guilarte, director y titiritero de Tropatrapos (Juglaresca Habana), como vicepresidente; Miriam Sánchez, actriz titiritera del Teatro Nacional de Guiñol (Ciudad de La Habana) como secretaria general, y los vocales fueron José Luis Quintero, director y titiritero del Teatro Géminis (Juglaresca Habana) y el maestro Armando Morales, del Teatro Nacional de Guiñol (Ciudad de La Habana). Este nuevo centro no cotizó nunca en UNIMA Internacional por la falta de fondos económicos para el pago, debido a la grave situación económica del país; tampoco mantuvo un contacto sostenido con la institución rectora.

Se creó el evento Títere UNEAC, vinculado a esa organización de artistas e intelectuales nacionales. Desde el evento se reconoció la labor de agrupaciones y personalidades del teatro profesional de títeres en el país y se promovió sobre todo a los creadores de otras provincias. Se entregaron carnés a los nuevos miembros. Se

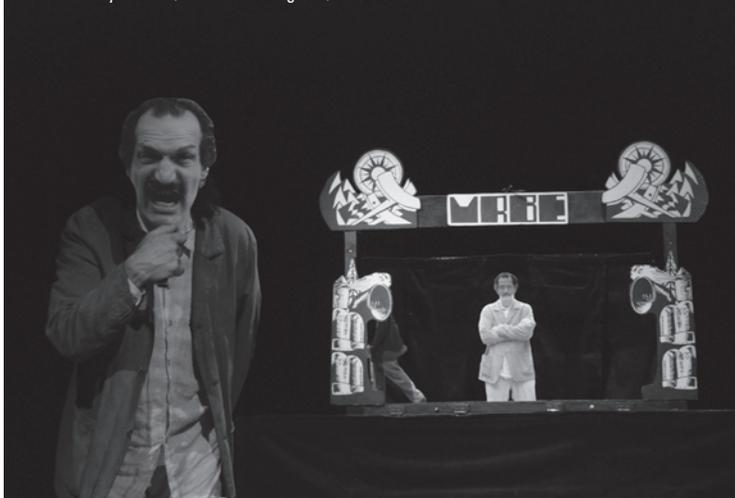
realizaron acciones promocionales sobre la historia del títere en el país mediante exposiciones, y sobre todo se crearon diversos jurados a nombre de UNIMA Cuba, que entregaron premios de animación en los diversos festivales del territorio que incluían al teatro para niños y de títeres entre su rango de presentaciones. Se promovieron charlas, talleres y conferencias sobre la especialidad, entre otras actividades importantes. Durante el período de 1994 a 2007 no se reestructuró la organización, lo cual incumplía lo estipulado en los estatutos legales de UNIMA Internacional, sobre posibilitar la renovación cada cuatro años.

Acorde con lo que plantean los estatutos actuales y vigentes de UNIMA Internacional para la creación de centros nacionales, y la necesidad de que para fundarlo existan por lo menos diez miembros (individuales o colectivos) en un país, que contribuyan al desarrollo del arte del títere, y por medio de él servir a los valores humanos, la paz y la comprensión mutua entre los pueblos, en el año 2010, con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se inició una nueva etapa de trabajo con la creación del nuevo Centro Cubano de la UNIMA.

En la jornada final del 9no Taller Internacional de Títeres de Matanzas, el 18 de abril, en el salón plenario del Centro de Documentación e Información «Israel Moliner Rendón», del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, se dieron cita los titiriteros cubanos participantes en la novena edición del jolgorio yumurino de los muñecos, junto al nuevo comité ejecutivo del Centro Cubano de la UNIMA. Como invitados especiales estuvieron el titiritero canadiense Jacques Trudeau, secretario general de UNIMA Internacional, el director artístico y actor Manuel Morán, de Puerto Rico, presidente de la Comisión UNIMA para Norteamérica, que incluye a la región central (México, República Dominicana, Haití y Cuba) y la titiritera argentina, residente en Asturias, Ana Laura Barros, tesorera de UNIMA Federación España. El señor Trudeau hizo entrega al nuevo Centro Cubano de la UNIMA de un ejemplar de la *Enciclopedia mundial de las artes titiriteras*, una publicación fundamental para el conocimiento y difusión del arte de las marionetas, presentada en 2009 por UNIMA Internacional. Este libro se encuentra a disposición de los titiriteros de Cuba en el Centro de Documentación e Información «Israel Moliner

Rendón», del Consejo Provincial de Matanzas, donde podrá ser consultado, junto a otros materiales donados por diversos titiriteros extranjeros participantes en el recién concluido Taller. Asimismo, desde la mesa presidencial se propuso y aceptó a la narradora oral y promotora cultural Mayra Navarro, compañera del desaparecido dramaturgo e investigador Freddy Artilles, quien además tuvo un fuerte vínculo con el mundo titeril cubano, como miembro de honor de la UNIMA cubana. Un camino lleno de sueños y retos se propone transitar ahora la nueva organización de titiriteros. De la unión entre todos y del trabajo profesional consciente y abierto dependerá alcanzar la realización de acciones artísticas en pro de los espectadores y creadores, de la cultura toda. Creemos que el arte titiritero de la Isla se merece un lugar especial en todos los corazones de infantes y adultos, por su pasado enjundioso e inolvidable, por un presente convulso y palpitante, por un futuro que debe ser mejor para todos y por el cual los títeres y titiriteros de la Nación podemos hacer mucho más.

Troka el poderoso, de Títeres Tinglado, México



Secreto de familia, de Tras la puerta títeres, España



Diez puntos sobre un tema. Historia y leyenda de una efímera escuela

Julio Cordero

1

La Escuela Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes fue una encomienda del Ministerio de Educación al Departamento de Extensión Teatral de la Dirección Nacional de Teatro (del entonces Consejo Nacional de Cultura) bajo el nombre Plan Cultura-MINED, y el objetivo principal de su constitución era satisfacer los conocimientos que, acerca del teatro, debía recibir el educando, en correspondencia con el proyecto de enseñanza integral que para la etapa de primera enseñanza había concebido y diseñado el propio Ministerio de Educación.

1

2

Esta idea conllevaba la creación de treinta y tres grupos profesionales, identificados entonces con el nombre de «equipos didácticos», que debían formarse en la Escuela para cubrir las treinta y tres regionales, tal como lo exigía la división político-administrativa de entonces.

3

La formación de todos y cada uno de estos grupos implicaba la dotación de al menos un director, su asistente, y otros ocho integrantes con la triple función de actores, titeristas y pedagogos, pues no solo debían saber hacer teatro de modo ejemplar, sino enseñarlo (seminararlo) a los maestros de primaria, a fin de que estos quedaran en capacidad de instruir a sus educandos desde las primeras edades. Además, los colectivos debían tener un repertorio que incluyera, al menos, tres obras modelos (una clásica, otra contemporánea, y un divertimiento o improvisación de actualidad); el imprescindible *Manual de confección de muñecos* (tipo tabloide), y la famosa «cartilla», con la enumeración de cada etapa de la puesta en escena (en formato de libro), que utilizaban como guía, al menos en la etapa fundacional.

,

,

3

4

Como es lógico, convertir dicho encargo en realidad demandaba de todos un gigantesco esfuerzo que implicaba crear indispensables planes de estudios y aglutinar al claustro de profesores, es decir, a un personal especializado y en disposición de ejecutar con la eficiencia requerida este proyecto, en un momento en el que todo el país estaba inmerso en los preparativos para la gran contienda económica que representó la zafra azucarera del 70, más conocida como «de los 10 millones», actividad que, por su naturaleza masiva, también involucraba al MINED, así como al Consejo Nacional de Cultura y, por ende, a nuestra propia Escuela.

5

La duración de esta Escuela puede enmarcarse (hablo desde mi integración a la misma) de mediados de 1969 hasta 1971. Es decir, dos años aproximadamente que, evaluados por su efervescencia, parecieran muchos, muchos, muchísimos más.

6

Es justo decir que esta Escuela terminó de una manera abrupta, teniendo en cuenta que había sido concebida como una institución de carácter permanente. En sus inicios, nos centrábamos en la formación de los treinta y tres equipos didácticos, con carácter emergente, para luego pasar a la etapa de cursos periódicos de superación, con la idea de ampliar capacidades en busca de especializaciones, hasta alcanzar un nivel que pondría a esta Escuela a la par de las restantes del país. Un propósito hermoso, y muy loable, posiblemente único en América, y quizás en el mundo de entonces.

7

En su breve existencia, en la Escuela se forjaron, con mayores o menores resultados, varios colectivos, entre los que recuerdo:

Grupo de Güines, del regional Mayabeque, de corta duración;

Grupo Galpón, del regional 10 de Octubre, hoy convertido en distintos proyectos;

Grupo Plaza, del regional Plaza de la Revolución;

Grupo Marianao, del regional Marianao, origen de la hoy Compañía Juglaresca Habana;

Grupo de Boyeros, luego Ismaelillo, hoy parte de la Compañía de Teatro Integración;

Grupo Centro Habana, del regional homónimo, luego Anaquille y ahora Teatro El Taller;

Grupo Consolación del Sur, del regional homónimo, de corta duración;

Grupo de Esmeralda, del regional «Amancio Rodríguez», de corta duración;

y los dos más representativos de esa Escuela, aún vivitos y en pleno desarrollo:

Grupo Zahorí, del regional Las Tunas, y

Grupo Los Cuenteros, del regional Ariguanabo, residente en San Antonio de Los Baños.

8

De la Escuela surgieron actores y directores que hoy son reconocidas personalidades de nuestra cultura, tanto del teatro, como de la radio y la televisión. Cabe destacar, entre muchos otros, a Pedro Valdés Piña, Gladys Gil Reyes, Héctor Pérez Ramírez, Carlos González, Margarita Díaz, Eddy Socorro, Jorge Martínez (ya fallecido), Jorge Luis Marimón, Félix Santaella, Gladys Casanova, Alberto Palmero, Gabriel Cazañola, Gloria González, Ricardo Cepero, y Félix Dardo, director de Los Cuenteros, quien (con respeto hacia los demás) es uno de los más autóctonos formados en la legendaria Escuela, quizás porque encarnó, como pocos, los postulados de aquel efímero proyecto.

La Escuela es hoy, para unos, un mito, una leyenda. Para otros, maravillosa realidad. Quizás la razón habría que buscarla en las tantas irregularidades de su establecimiento porque, habiendo nacido en el lujoso reparto residencial de Siboney, en casas inadecuadas pero confortables, fue trasladada, por razones de capacidad y de abastecimiento alimentario, a las afueras de la capital, en el regional Güira de Melena, en una finca dedicada al cultivo de viandas, y los estudiantes fueron ubicados en albergues que, en lo adelante, funcionarían como nuevos dormitorios y aulas.

Irónicamente aquel albergue se nombraba Buena Esperanza.

Allí, como parte del compromiso con la dirección del Plan Vianda, los alumnos debían trabajar la sección de la mañana en la agricultura y, en la tarde y noche, estudiar, comer y descansar. Mientras, allá en Siboney quedaban los controles y las salidas diarias de los profesores que debían recorrer horas de camino, de ida y regreso, cada día, en un vehículo en mal estado, para tener sus correspondientes encuentros con los alumnos.

Algo que resulta inexplicable, y que quizás sea parte determinante de esa leyenda, es que a ninguno de los egresados se les expediera, nunca, un certificado de graduado o constancia que los avalara como tal.

Como director interino, y miembro fundador de la Escuela, junto a Bebo Ruiz, asesor de teatro, Giornado Rodríguez, director del Departamento de Extensión Teatral, y la Dra. Porto, asesora del MINED, sabía que todos aquellos alumnos habían sido debidamente convocados por la dirigencia de sus respectivas provincias y regionales, y luego quedaron así, graduados solo por obra y fe de unas palabras.

Para hacer más explícita mi perplejidad debo contarles, tal vez con ánimos de reparar la injusticia, que por orientaciones expresas del nivel de mando superior se preparó el acto de graduación (para el primer grupo, llamado «de directores») con el montaje de una pieza teatral que debía estrenarse, nada más y nada menos, en la clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura que estaba sesionando en áreas del hotel Habana Libre. Para tal efecto fuimos ubicados en una sala teatro de aquel sitio, pero el estreno nunca se llegó a efectuar porque allí, justamente allí, por boca de uno de los delegados recibimos la orden de suspender esta actividad y regresar a la Escuela, donde esperaríamos hasta «nuevo aviso».

Lo que pasó después tuvo el sabor amargo de una intervención: la Escuela recesaba, yo debía entregar las llaves, pasar la documentación al nuevo director (de una escuela que cerraba), y los alumnos regresaban a sus respectivas provincias.

Nadie dio explicación razonable. Solo el tiempo trajo luz a nuestras mentes y, pese a todo, aquella Escuela se ha convertido en hecho memorable de nuestras vidas, porque marcó un punto de giro en nuestra formación profesional.

Dijo un día la investigadora, dramaturga y ensayista Esther Suárez Durán: «los pueblos sabrán juzgar a su tiempo la obra de sus dirigentes, y el juicio de los pueblos es implacable».

Cumplidos o no sus objetivos iniciales, esta Escuela contribuyó de manera notable al fortalecimiento y desarrollo de la actividad teatral cubana, fundamentalmente en el área que compete a los niños y jóvenes, y me siento feliz de haber sido parte de esa utopía.

De tal teatro, tal máscara

Pascual Fernández

NACIDO EN 1987 COMO TROFEO PARA estimular a los teatristas santiagueros, el Festival y Concurso Máscara de Caoba se ha convertido en espacio imprescindible para la confrontación y análisis del movimiento teatral en la zona oriental del país. Por algo se considera una plaza alternativa, una manera distinta de concebir y realizar el teatro. Al menos así fue, desde su creación, aunque, en ocasiones, la brújula teatral no indique un rumbo cierto.

El XVI Festival estuvo dedicado a la memoria del teatrista Rogelio Meneses Benítez (1942-2006) cuya práctica escénica estuvo basada en la expresión de la cultura popular a través de las más avanzadas teorías teatrales contemporáneas. Desde *El macho y el guanajo* (1973) Meneses se perfilaba en esta concepción. De un lado, el bufo cubano, con sus tipos y recursos expresivos y, del otro, el empleo de códigos del teatro del siglo XX, desde Artaud hasta Brecht. Así se aprecia en *El 23 se rompe el corajo* (1974), en la que se mezclan armónicamente una comparsa de carnaval con la Protesta de Baraguá, los esperpentos expresionistas y la danza folclórica. Una y otra vez planteará la misma fórmula, aunque no siempre con acierto. Del cambio de perspectiva narrativa hace uso en *La paciencia del espejo* (1982), y en la deliciosa comedia *Falsa justicia* (1984), que tanto disfrutamos cuando se representaba en el céntrico parque Serrano en la calle Enramadas. En el punto culminante de esta poética se encuentra *Baroko* (1990), resultado de estudios sobre los cultos sincréticos cubanos y el conocimiento profundo del llamado «teatro antropológico». A partir de esta obra el autor iniciaría un nuevo camino en el que se encuentran *Nganga*, *Huracán* y *Wemilere para Edipo*. El Festival cumplió con

uno de sus objetivos más nobles y justos al destacar la figura de Rogelio Meneses y su obra.

Con interés investigativo y de debate, se organizó un coloquio que duró tres días. Para la primera sesión, los invitados fueron el elenco de *Baroko*. En la segunda, el periodista Reinaldo Cedeño conversó sobre los vínculos entre el teatro y la televisión en Santiago de Cuba, a partir de un libro que recién ha concluido. Y en la última, Agustín Quevedo, Alberto Bertot y Mireya Chapman hablaron sobre los procesos creativos de Meneses. El autor de esta reseña presentó un trabajo que tituló «Investigación y dramaturgia». Las sesiones tuvieron lugar en el Foco Cultural Los Hoyos, ideal para esta amalgama de saberes de la más diversa procedencia.

El Festival honró con la más alta distinción que otorga la Dirección Provincial de Cultura, la placa conmemorativa «José María Heredia y Heredia», a Mireya Chapman González, Migdalia García Debrosse y Agustín Mateo Pazos, herederos legítimos de la formidable experiencia del Cabillo Teatral Santiago y el teatro de Relaciones. Mireya Chapman es una relevante actriz, figura principal en piezas como *Asamblea de las mujeres* y *Barroco*; Migdalia García ha demostrado fidelidad a la poética actoral de quien fue, sin dudas, su maestro desde *Cefi* y *la muerte* hasta *Nganga*. Por su parte, Mateo Pazos comenzó en la Escuela de Letras, pero la escena lo ganó y se transformó en asistente de dirección, actor, narrador oral, director y dramaturgo.

Los resultados del Concurso arrojaron que, como provincia, Santiago de Cuba obtuvo el primer lugar, con siete premios en dieciocho categorías, y catorce menciones. El Jurado estuvo integrado por Alberto Curbelo (Teatro Cimarrón), Ángel Guilarte (Tropatrapo), Mireya Chapman

(Rita Montaner), la diseñadora Marta Mosquera, el músico e investigador Abelardo Larduet, la teatróloga Alba Babastro, el director de escena José Saavedra y la escritora para niños María Elena Domínguez.

Vale la pena reseñar algunos criterios del jurado, expresados en las actas, pues resultan valoraciones interesantes sobre las obras y sus creadores e intérpretes.

De *Charlotte* (La Guerrilla del Golem):

Karina Portelles: «sobriedad, seguridad, abundantes recursos expresivos»;

Juvencio Borjas: «uso orgánico de la música en vivo»;

Marcial Escudero: «historia compleja, riqueza expresiva».

De *¿Y llegarán los camiones?* (Teatro Gestus):

Jorge Socarrás: «proyección caribeña, eficaz tratamiento de la música popular»;

Lisandra Hechachavarría: «poderosa proyección escénica»;

Orlando Bartelemey: «sinceridad, imagen de la cultura popular».

De *Miau, miau* (Guiñol de Santiago):

Liset Díaz: «excelente manipulación, actuación tierna y convincente»;

Alejandro Zamora: «alto nivel poético y cubanía».

De *La muñeca negra*:

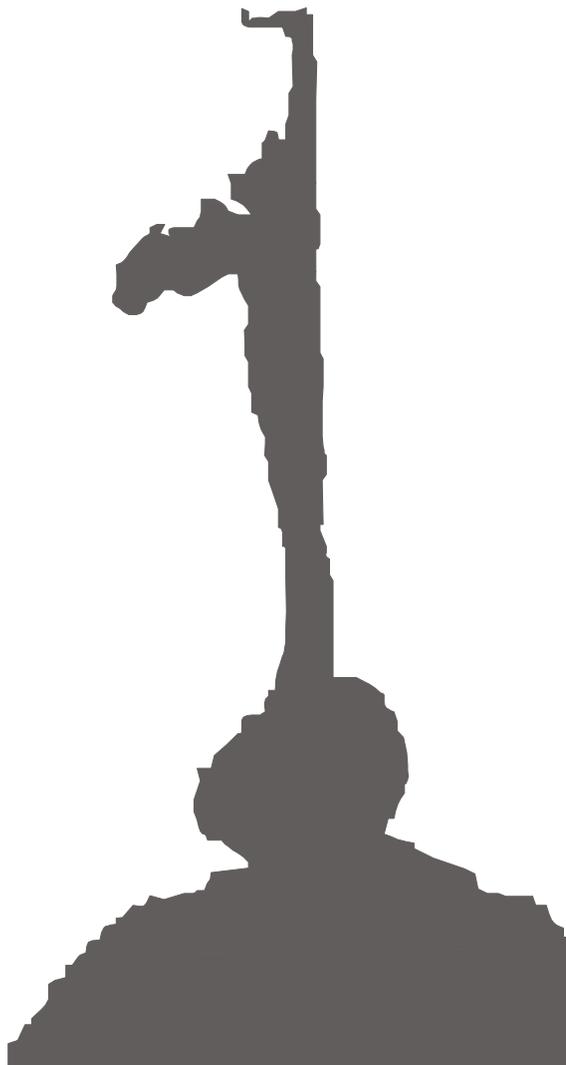
Eduardo Guasch: «espíritu de creación de raíz martiana».

Pero, sin lugar a dudas, los grandes espectáculos estuvieron en manos avileñas y camagüeyanas. En teatro para niños, *La zambumbia de los comejenes*, de Yosvany Abril (Polichinela), y, para adultos, *Mala cosecha*, de Freddy Núñez Estenoz (Teatro del Viento) y, por amplio margen, por su imagen visual, concepción sonora y labor actoral, *La venganza*, de Oliver de Jesús (Teatro Primero).

Luego de un sonadísimo éxito con *Aceite + vinagre = familia*, Núñez Estenoz ha mantenido un excelente paso como creador. *Mala cosecha*, amén de su aciago título, posee valores innegables; entre otros, el de ser una suerte de experiencia de creación colectiva. Es un cuidadoso trabajo de puesta en escena con la afortunada asistencia de recursos expresivos plásticos y poéticos, así como de una construcción imaginativa de alto nivel conceptual. Contribuye mucho a la efectividad del discurso dramático el trabajo de los actores, que desarrollan sus personajes con exquisitez y precisión. Quizás el punto más endeble sea cierto momento de su banda sonora. Pero ello no resta al logro integral de la *cosecha*, que no es, de forma alguna, mala.

De Camagüey también se presentó *Los machos* de Adarga Teatro, con una ya poco usual propuesta del espacio escénico, y un trabajo de actuación estimable. Provocativa, transgresora, gustó a unos e irritó a otros, lo cual fue muestra de hecho teatral.

En *La zambumbia...*, Yosvany Abril vuelve a dar muestra de su imaginación creadora a través de un espectáculo que ocurre de asombro en asombro, ante los ojos de los espectadores, privada de recursos y manipulaciones de alta complejidad. Sin ser superior a *Ruandi*, con el que fue premiado anteriormente, el trabajo en esta ocasión se destaca por su sobriedad, solidez, gracia y ternura.



Algo similar ocurrió con *La venganza*, de Teatro Primero, que deslumbró a todos. La visualidad del espectáculo impresionó por su belleza y majestuosidad. En una atrevida propuesta, escenografía, vestuario y trabajo de composición actoral se fusionaban para lograr una imagen visual cinética. La banda sonora acentuó los momentos esenciales del discurso dramático, y el trabajo de los actores no pareció disminuido ante semejantes logros de la dirección. Protagonistas y secundarios se complementaron para brindar una hermosa visión de la obra de Shakespeare, sin traicionarla o rebajarla a una contextualización vana. El respeto al texto original propició que permaneciera su fuerza y su poesía, su humanidad. Fue un premio merecido. El esfuerzo del equipo creador se vio recompensado con los aplausos y las opiniones altamente favorables de todos los participantes.

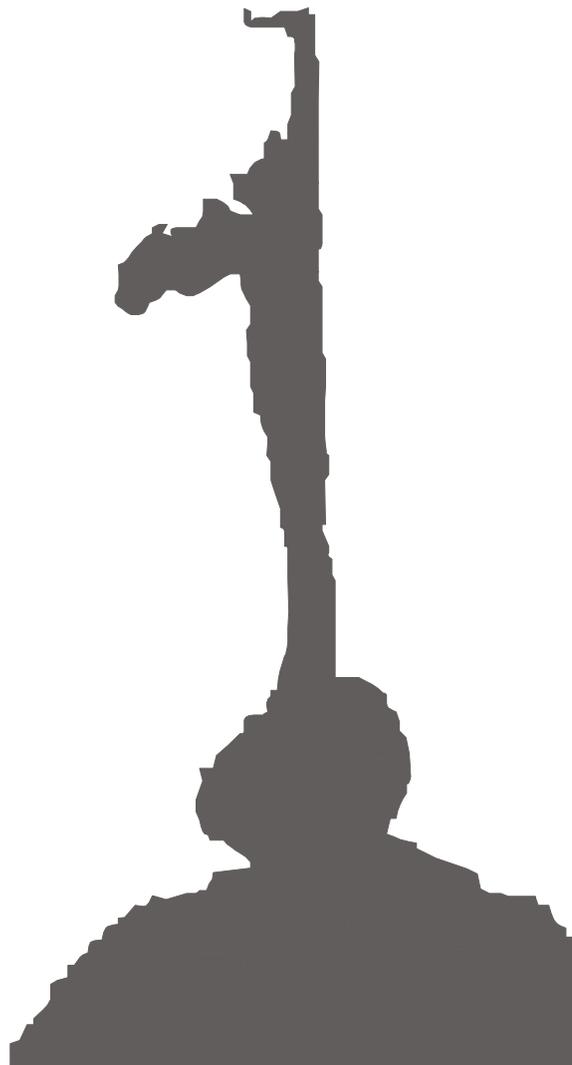
Pero en el evento no todo fueron luces y esplendores. El incesante pensamiento dramático, que caracterizó durante muchos años al teatro en esta parte del país, no atraviesa por su mejor momento. Se arguyen razones vinculadas al trabajo de los actores, los directores, los escenógrafos, y hasta de los dramaturgos; pero lo cierto es que falta pensamiento teórico, análisis dramático, visión histórica del proceso creativo en la zona oriental. Nuestro teatro posee tradición y una herencia vasta. No se trata de reiterar esquemas ya obsoletos o vencidos, sino de reformular propuestas, revitalizar formas de trabajo, fortalecer la creación colectiva, acudir a una mayor visión del fenómeno teatral.

Un excelente ejemplo, a posteriori, ha sido el rotundo éxito de Teatro Tuyo (Las Tunas) con *La estación*, escrito, dirigido e interpretado por Ernesto Parra. Por dolorosas razones económicas, esta obra no pudo participar en el Festival, pero se hizo evidente que ha logrado una peculiar forma de teatro, iniciada con otro éxito de público y crítica: *Parque de sueños*.

Granma ha sido un sólido participante en el evento. Norberto Reyes y Juan González Fife, como directores, y Yudecsy de la Torre y Juan Alberto González, como actores, han sido galardonados en el Concurso. En esta ocasión, el joven colectivo Laboratorio Teatral Espacio Vacío, que dirige Agustín Quevedo Suárez, trajo *Icono de pasiones*, una tragedia enraizada en el más clásico teatro griego, pero con una visión contemporánea y cubana. En sus cinco años de vida este grupo ha ascendido profesionalmente, y ganado en rigor y calidad gracias a sus pasiones teatrales.

Santiago de Cuba mostró un ecléctico y poco alentador panorama con las obras *La cuna de Judas* (de José Pascual Varona, *A dos manos*), una farsa con rasgos relacioneros; *La cena de los miércoles* (de Ramón Pardo, *Gestus*), un drama sentimental moderno; *¿Y llegarán los camiones?* (de Jorge Socarrás, *Gestus*); y *La muñeca negra* (de María Antonia Fong, *Guiñol de Santiago*).

Máscara de Caoba, como evento, es el reflejo de la necesidad de ampliar horizontes, abrir vías de investigación, profundizar en el pensamiento teatral y, sobre todo, de poner la mirada en el público, objetivo y fin del trabajo en la escena.



Cruzada Teatral: veinte años andando entre el mar y la montaña

Maité Hernández-Lorenzo
y Omar Valiño

Para Armando Morales, que estuvo y no estuvo esta vez, en sus 70

I

Volver a la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa es siempre un acto energizante. Es difícil encontrar un acomodo en la ciudad, en la dura rutina del día a día, luego de una estancia entre lomas, campamentos itinerantes, comidas con olor a leña, de viajar en la cama del camión, de la convivencia, etcétera, etcétera, etcétera. Todavía algunos nos preguntan por qué volvemos, cómo es posible que aún tengamos fuerzas para tal aventura.

Lo que en un principio se concibió para solucionar las difíciles condiciones de trabajo en la ciudad y la ausencia de sedes en medio del recién comenzado periodo especial, hoy se ha establecido como uno de los proyectos más sólidos en el panorama del teatro comunitario de la Isla. Durante este lapso sus organizadores, esencialmente los mismos desde las primeras ediciones, nunca interrumpieron su celebración, y fue la respuesta más eficaz e inteligente que ofrecieron ante la disyuntiva de sucumbir por la debacle económica y social.

La Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa elige como fecha el día del natalicio de José Martí. Por vigésima vez es punto de partida y apostolado de principios. Ha querido ser útil, servir sin pedir a cambio, desandar el rostro más humilde de la patria, echar su suerte con los pobres de la tierra, encontrar a los niños con los ojos más bellos de Cuba.

Cruzada Teatral de Guantánamo-Baracoa (2010)



FOTOS: ELIO MIRANDA



Una vez estabilizada y mejorada considerablemente la economía de la provincia y, en especial, su infraestructura teatral,¹ la Cruzada sale, sin embargo, cada 28 de enero y regresa cada 2 de marzo todos los años, luego de recorrer cinco municipios montañosos. Ni el cambio radical del panorama que posibilitó el parto de una idea tan feliz, ni las nuevas condiciones de trabajo y de reconocimiento de estos grupos ha conducido a la Cruzada a su término. Esta no es hoy una salida a la crisis ni una vía de escape ante la incertidumbre; tampoco el atractivo de la aventura y el contacto con la naturaleza llevan hoy el peso. En su crecimiento interno, se han generado otras necesidades y desafíos. La experiencia ha emergido como cuerpo autónomo y se ha reivindicado en nuevas lecturas y finalidades.

A la altura de estas veinte ediciones, iniciadas en 1991, todo es memoria viva en la Cruzada, demostración de cuánto se puede fomentar una tradición en unos pocos años. No queremos trazar aquí la trayectoria —sería brevísima además de imprecisa— de la Cruzada Teatral durante estas dos décadas. Nos parece mucho más útil, sin embargo, valorar algunos aspectos que denotan su profundo sentido y eficacia con los ojos puestos en el futuro. La enorme experiencia acumulada se renueva con el oxígeno de otros rostros integrados a los grupos guantanameros, en su inmensa mayoría graduados de actuación del nivel medio de las escuelas de arte. Ello

ofrece un «marco» inmejorable, entre treinta y cinco largos días de convivencia, para un diálogo intergeneracional concreto, una suerte de pedagogía de/ en el camino: humana, ética, profesional, social y política.

Como en cada parada anual en Yumurí, río divisorio entre Maisí y Baracoa y uno de los asentamientos históricos en el recorrido de la Cruzada desde su fundación, conversamos sobre la experiencia interna, bajo una lluvia bendita. Convocado bajo la mirada de las dos décadas, el coloquio se celebró con la presencia de artistas, periodistas, directivos de la UNEAC, del Director Provincial de Cultura y otras autoridades locales. El actor y director Ury Rodríguez, uno de los principales gestores del segmento teórico de la Cruzada, fue conduciendo el apretadísimo itinerario de veinte años de intenso laboreo.

Se proyectó el testimonio fílmico del historiador y pedagogo teatral Paolo Beneventi, que él mismo grabara durante la edición de 2007. De largo, es el mejor documento sobre la Cruzada en sus múltiples planos. La vida cotidiana durante el evento, la focalización sobre el tipo de trabajo que lo distingue, el estudio y la autorreflexión como puntos insoslayables del mismo, la fiesta, el jolgorio del público, el intercambio cultural y social con el pueblo, encuentran su justa mención ante un ojo sabedor y comprometido. A esta altura, se ha acumulado un cuantioso volumen de materiales sobre su quehacer. Fotografías, documentales, artículos, críticas, entrevistas; no obstante falta todavía sistematizar y valorar la experiencia en un libro que hilvane y ponga en perspectiva la experiencia como proceso teatral en una interrelación artística y social. Sobre este punto, además del coloquio, también han tenido lugar seminarios internos en los cuales se discuten los espectáculos y otros temas de funcionamiento del propio evento.

Luego de presentar la primera multimedia contentiva de estos materiales, así como de artículos aparecidos en varias publicaciones especializadas y periódicas, se entró al debate sobre el papel jugado por la Cruzada en el contexto cubano y latinoamericano, y sobre su situación y proyección.

El coloquio en Yumurí reforzó también la evidente inyección vital hacia el interior de los colectivos líderes de la Cruzada —el Guiñol de Guantánamo y el actual Teatro Río, antiguamente Polimita— de jóvenes egresados de las escuelas de arte. Esta numerosa presencia no solo ha venido a refrescar, en términos de energía, plasticidad, lenguajes e interrelaciones, a los propios grupos, sino, con igual fuerza, ha reforzado la dinámica de la Cruzada y por extensión, la del movimiento teatral guantanamero.

Ya no solo se escucha la tradicional «A Baracoa me voy aunque no haya carretera...». Ahora esos jóvenes prefieren entonar una nueva melodía, con resonancias de la balada y el pop, compuesta por Mayelín Sánchez, exintegrante del Guiñol y puntal importantísimo en la trayectoria más reciente de ese colectivo. Otra sonoridad, otras voces comienzan también a colarse en la cotidianidad de la Cruzada.

Nunca antes habíamos notado, a pesar de los permanentes diálogos de los grupos en/con otros espacios de interacción, un cambio que marque una nueva etapa «cualitativa» en el conjunto de proposiciones de la Cruzada. Obviamente, esto no se debe solo a esa «inyección» juvenil. Es, de igual modo, el resultado de una acumulación consciente y crítica en un complejo proceso de apropiaciones y deslindes.

A lo anterior ha contribuido de manera esencial la permanencia y el magisterio de Armando Morales desde finales de los 90 en la Cruzada; el talento, la capacidad y la inclusión de algunos jóvenes en esos colectivos en diplomados y cursos de superación en el Instituto Superior de Arte (ISA), y la apertura de la Cruzada a otras experiencias y visiones. Esta suma derivó en la experimentación de nuevos lenguajes y puestas en escena más elaboradas en el contexto de la Cruzada.

Favoreció, igualmente, un vínculo más estrecho y provechoso con la crítica y con otras miradas ajenas al proyecto. Ese intercambio fue también un punto de partida para cuestionar y revalorar la Cruzada. Los seminarios internos, los foros de la crítica y la temporada de estreno de los espectáculos antes de iniciar el recorrido por los territorios han incidido en la consolidación de la experiencia.

En esa renovación se advierte la consecuencia de los nexos con colectivos comunitarios de otros países. Desde hace algunos años se ha estrechado el vínculo profesional con los colombianos Luz de Luna y Nuestra Gente y ello ha derivado también en un toma y daca reflexivo y productivo; otra buenaventura, que mucho aporta a lo antedicho. Prodigar intercambios sobre oficios y artesanías del teatro, en medio del aprendizaje mutuo sobre las características de cada medio teatral respectivo no es más que beneficio. En el intento por remodelar su mecanismo interno, los «cruzados» se han abierto, con total organicidad, a otras prácticas extranjeras. En ese trueque de vital importancia han participado agrupaciones, actores, fotógrafos, profesores e investigadores de Bélgica, Italia, Dinamarca, Colombia, México, España, Chile. Y siempre, de algún modo, el intercambio ha viajado en ambas direcciones.

En ese amplísimo paneo se destacó el papel de la Cruzada como núcleo para dialogar con las expresiones culturales y tradiciones de cada asentamiento y región. Sin duda, el evento ha impulsado y estimulado la creación artística en esas localidades. Ejemplo de ello son los proyectos socioculturales surgidos a raíz del contacto permanente con la Cruzada. Con desniveles en su elaboración y validez, dichas iniciativas existen en varias comunidades





operando hacia el interior de la vida y la cultura populares de esos asentamientos.

La confirmación de lo anterior la recibimos a nuestro regreso a Guantánamo luego de una semana en la Cruzada. En la UNEAC compartiríamos con un grupo de jóvenes integrantes de un proyecto sociocultural que había recibido un premio de esta institución y ese día disfrutaría de un almuerzo con sus directivos y otros artistas de la provincia. Se trataba de un proyecto de Monte Verde,² hermoso paraje que visitamos durante la Cruzada de 1999.

Lo curioso de este encuentro es que esos jóvenes, hoy en su mayoría instructores de arte, habían sido testigos de la Cruzada Teatral durante toda su niñez. Con seguridad muchos de ellos compartieron con nosotros la jornada que pasamos entonces. Aquellos niños son hoy responsables de llevar adelante esta acción que, entre muchos objetivos sociales de gran urgencia en la zona, intenta rescatar las tradiciones populares del lugar. Entre ellas, la más reconocida y apreciada por todos, el Festival del Berro, debido a la cantidad de campesinos que se dedican al cultivo de este vegetal.

El encuentro fue emotivo, hermoso y, al menos para nosotros, tomó un sentido profundo en medio de la conver-

sación más o menos formal. Sin duda, la Cruzada se levantaba como telón de fondo en aquella escena y el empuje de la Escuela de Instructores de Arte encontró allí una verdadera utilidad. Era un ejemplar modelo del profundo diálogo entre arte y sociedad, entre cultura y ciudadanos.

II

Del concierto de espectáculos presentados en la actual edición es pertinente señalar algunos que subrayan este giro, especie de gozne, de paso de página de la actual Cruzada: *Los tres pichones*, a partir del original de Onelio Jorge Cardoso, por Teatro Río bajo la dirección de Rafael Rodríguez; *La cucarachita Cuca*, versión de *La cucarachita Martina*, por la actriz Aliexa Argote Laurencia, del Guiñol de Guantánamo; y *Siempre se olvida algo*, pieza de Virgilio Piñera, por el Teatro Dramático de Guantánamo, bajo la dirección de Amaranto Ramos Pérez.

Teatro Río nace del núcleo de Polimita, formado por Rafael Rodríguez y Félix Salas Pindi, y de jóvenes egresados de las escuelas de arte. El espectáculo, que quizá podría despojarse más del peso de lo literario, consigue ser una versión dinámica, eficazmente resuelta para un montaje titiritero. Contrariamente a lo que ha sucedido en la escena con este relato, nos encontramos aquí con una versión fiel al original, donde cada palabra es enunciada. Es probable que esa fidelidad ponga en riesgo, de algún modo, la acción titiritera, y como resultado se dilate o anule la acción dramática en escena.

Si ubicamos *Los tres pichones* en el repertorio de la trayectoria de su director, enseguida advertimos en él la consolidación de un lenguaje propio, el hallazgo, en el discurso estético, de una identidad visual y conceptual; y otros códigos recurrentes como el juego teatral, la música en vivo y la convocatoria final a la participación de los niños.

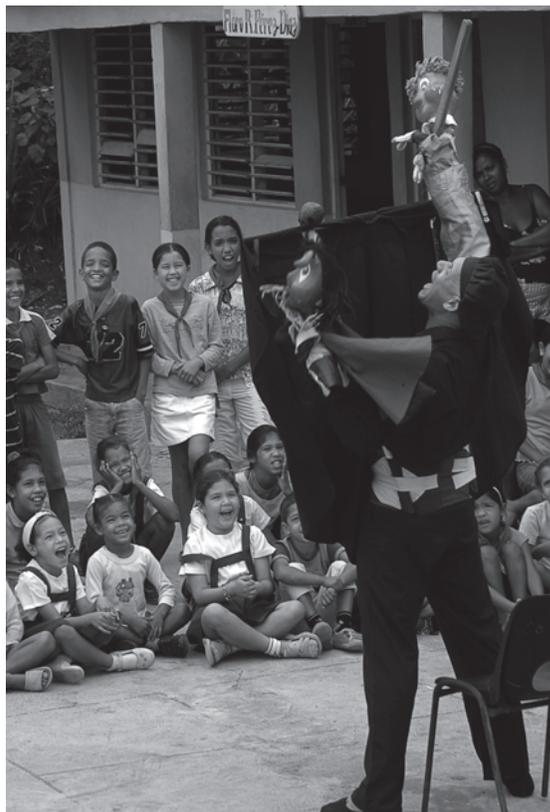
La cucarachita Cuca es un típico montaje en el catálogo de la Cruzada: pocos recursos, teatro de objetos, unipersonal, frontalidad e interacción constante con el espectador, versión de un clásico reconocido entre los niños. Siguiendo esta pauta, Aliexa Argote Laurencia, su directora e intérprete y una de las pocas actrices graduadas del ISA en la Cruzada, convence por el simpático y poco convencional juego que establece entre su versión y el original, donde me atrevería a vislumbrar alguna perspectiva de género, el dominio de los objetos y del tono y las transiciones de un personaje a otro. No se reduce a «escenificar» el cuento archiconocido, sino que lo revaloriza y lo relocaliza en otro contexto y con inéditas formas.

Una de las apuestas históricas de la Cruzada ha sido la de incluir sistemáticamente en su repertorio clásicos cubanos. El teatro bufo ya se ha instalado en la cartelera con títulos como *El macho* y *el guanajo*, de José Soler Puig. Pero decir Virgilio Piñera era una utopía, un casi imposible. Este año con *Siempre se olvida algo* sube por primera vez Piñera a la Cruzada. Amaranto Ramos, especialista del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, debuta con éxito

en la dirección escénica. Al enfatizar en el teatro del absurdo, en lo grotesco de las situaciones, en el tópico de la incomunicación, la puesta en escena y los actores logran el tono y la intención adecuados de la pieza.

Fuera de este segmento, podemos ubicar a Teatro Callejero Andante, de Granma, desde los primeros años de la Cruzada, nómina fija en la mayoría de las ediciones. Liderado por Juan González Fiffe, guantanamero de origen, el grupo ha dejado una marca muy visible en la praxis del evento. Su amplio repertorio tanto teatral como musical ha dialogado permanentemente con el resto de los colectivos. En esta ocasión presentaron *Aventuras de Pelusín y sus tías Chana y Chelo*, el espectáculo más reciente aún en proceso de ajuste. Fiffe junto a la joven, de nuevo ingreso en el grupo, Maiden Barrero, versionan el original de Dora Alonso no solo en función del juego titiritero, sino también en relación con las características histriónicas de las dos actrices Mileidys Jiménez Fiffe y Marilis Aguilar Sutil.

El tratamiento del tema ecológico ha sido recurrente en el catálogo del colectivo. Aquí nuevamente aparece, pero referenciado a través de las dos tías de Pelusín, Chana y Chelo. El mayor atractivo de la puesta, sin embargo, no se ubica en la fábula principal, sino en el prólogo, quizá un poco extenso, y en las relaciones entre las dos mujeres. Ambas protagonistas, con una excelente caracterización en sus papeles de ancianas, rivalizan, se burlan, juegan entre sí y con el público, en un despliegue de gran simpatía.



Una semana nunca es suficiente en la Cruzada. El tiempo, aunque se dilata y disfrutamos viéndolo pasar, es una dulce trampa. Estuvimos en los mismos lugares que visitamos hace más de diez años, cuando por primera vez nos encantamos y nos comprometimos con el proyecto y, sin embargo, aquellos eran otros. Estábamos viviendo el futuro, siendo testigos de un cambio de época. Asistimos a la confirmación de un nuevo parto en el ciclo vital de la Cruzada, un nuevo diálogo entre generaciones vivas y actuantes, una convivencia fértil entre los discípulos y los maestros.

La Cruzada es uno de esos eventos que evidencia la madurez de una nación: gente-artistas-instituciones en función de propiciar el desarrollo cultural de un pueblo, de repartir conocimiento y felicidad en los rincones más apartados, y sobrepasar entre todos cualquier sacrificio para compartir el goce único de la Cruzada para todas las partes, andando por veinte años entre el mar y la montaña.

NOTAS

- 1 Durante nuestra estancia en Guantánamo, el director provincial de Cultura nos mostró los espacios culturales y sedes, terminadas o en proceso constructivo, de todos los colectivos teatrales y danzarios de la provincia.
- 2 Monte Verde es una comunidad ubicada en el municipio de Yateras. Es uno de los puntos de más difícil acceso en el recorrido de la Cruzada por ese territorio. Recibió la electricidad en el año 2000.

Oficio de la crítica

■ Nelson Rodrigues revisitado, García Lorca en estreno

A mediados de julio, en la cartelera teatral de São Paulo coincidieron los montajes de *Vestido de Noiva*, *A Serpente* y *Senhora dos Afogados*. Todos corresponden a obras teatrales de Nelson Rodrigues (1912-1980), quien es considerado el mejor dramaturgo que ha dado Brasil. El hecho de que esos tres títulos coincidieran en la programación no es primera vez que se da en São Paulo ni en Río de Janeiro, y constituye, por el contrario, una prueba de que Rodrigues es hoy un autor muy representado en su país. Y no solo sus piezas. En los últimos años ha aumentado el número de espectáculos creados a partir de sus folletines y crónicas, dos géneros en los cuales dejó una vasta producción que vio la luz en periódicos y revistas. Eso por no hablar de las numerosas versiones cinematográficas de sus textos que se han realizado.

Ese permanente interés se corresponde con la calidad y riqueza de una obra dramática que situó a su autor como el verdadero divisor de las aguas de la tradición escénica nacional. A Nelson Rodrigues le tocó llevar a cabo en ese campo la revolución iniciada por la Semana de Arte Moderno de 1922. Esta se había extendido a la literatura, el diseño, la música, las artes plásticas, la arquitectura, pero se olvidó del teatro. Las obras del único autor que intentó hacer algo similar en la dramaturgia, Oswald de Andrade, tuvieron que aguardar muchos años para que por fin se estrenasen. Rodrigues fue quien, décadas después, asumió esa renovación postergada e hizo una aportación equivalente a la realizada, en sus respectivos campos, por Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari, Mario de An-



Senhora dos Afogados

FOTOS: CORTESÍA DEL AUTOR

drade, Oscar Niemeyer y Carlos Drummond de Andrade. Sábado Magaldi resume con acierto esa contribución cuando afirma que el estreno en 1943 de *Vestido de Noiva* hizo que el teatro de Brasil empezara a perder su complejo de inferioridad.

En esa obra estaban ya presentes los elementos característicos de toda la producción dramática de Rodrigues: libertad para escoger los temas, inusitados cortes de escenas y ritmos, saltos en el tiempo y el espacio, inversión del orden cronológico de la historia, búsqueda deliberada de personajes anticonvencionales, intensidad de los conflictos interiores. Su genialidad transgresora y provocativa lo llevó además a dar rienda suelta a su capacidad para exponer los más secretos laberintos y las desviaciones menos confesables del ser humano. Asimismo en sus piezas hace una disección de la estructura familiar tradicional, lo cual le permite sacar a la luz la hipocresía, la sordidez y la podredumbre que pueden serle inherentes. Un motivo recurrente en ellas es el sexo reprimido y deformado por las costumbres sociales, morales y religiosas. Eso provoca que los deseos ocultos de los personajes se conviertan en obsesiones y los arrastren al adulterio, al incesto, al suicidio y,

en muchas ocasiones, a la neurosis y la locura.

En esa preocupación por presentar al espectador la verdadera dimensión de la mente humana (el ser humano, según él, es «deslumbrantemente centauro, mitad Dios, mitad Satanás»), Rodrigues no esquivó la crudeza ni la obscenidad. Fue la principal razón de que se pusiese el rótulo de perversiones a los temas abordados por él y de que muchas de sus obras fuesen tachadas de inmorales. Fue también la causa por la cual algunas de ellas fueron censuradas. Por ejemplo, *Álbum de Família* estuvo prohibida desde 1945 hasta 1965; y *Senhora dos Afogados*, de 1948 hasta 1954. Nada de eso, sin embargo, logró que él modificase su estética. «No admito censura ni de Jesucristo», expresó de modo tajante. En un artículo de 1949 reconocía, sin amargura ni dramatismo, que tras el estreno de *Vestido de Noiva*, había iniciado un camino que lo llevaría a cualquier destino, menos al éxito. ¿Qué camino era ese? El de un teatro que él catalogó como «desagradable», calificativo que respondía a que eran «obras pestilentes, fétidas, capaces de provocar el tifus y la malaria en los espectadores». A ese género pertenecen, según Rodrigues, *Álbum de*

Família, Anjo Negro y Senhora dos Afogados.

Más que un simple afán de provocar, esa actitud transgresora respondía a su concepción del arte escénico no como «un lugar de recreo irresponsable», sino como un espacio de expiación. Según él, lo que acontece en el escenario debe ser un juicio por los pecados que cometimos o podríamos haber cometido. Por eso piensa que tal vez fuese más lógico que viésemos las piezas, sobre todo las tragedias, no sentados, sino atónitos y de rodillas, como lo haría un pobre y miserable condenado. No resulta difícil comprender entonces por qué respecto a su obra dramática es imposible encontrar una total convergencia de opiniones. Por el contrario, ante la misma no hay pasividad o término medio: o se le ama o se le odia.

Además de esa fama de autor maldito y de ser un personaje extremadamente controvertido (manifestó públicamente su apoyo a la dictadura militar que se instauró en Brasil en 1964), muchos de los montajes de sus textos contribuyeron a acumular una serie de convenciones y estereotipos que redujeron a Rodrigues a autor de comedias de costumbres, disminuyendo así su seminal e innovadora importancia como dramaturgo. El hecho de que él mismo agrupara varias de sus obras bajo la etiqueta de tragedias cariocas indujo a algunos directores a sobredimensionar y explotar en ellas el color local y los aspectos más circunstanciales y anecdóticos. Presentes en los textos, es cierto, pero solo como las capas más externas de historias profundamente trágicas, en las que su autor penetra en las entrañas del ser humano, en sus sentimientos ancestrales, en sus instintos primitivos, en las pasiones irrefrenables que lo dominan. Eso las hace trascender el ámbito brasileño y les da un alcance y una proyección muy universales.

Rodrigues, Opus 7

Antunes Filho, el teatrista brasileño de mayor prestigio internacional, se halla entre los directores que más ha contribuido a destruir las conven-

ciones acumuladas en torno a la dramaturgia de su compatriota. En ese sentido, el crítico Sebastião Milaré comentó que una obra como la de Rodrigues solo podía ser descodificada por otro poeta, capaz de transformar en el escenario sus palabras y sus ideas en imágenes y movimiento. Y expresó que Antunes Filho fue el poeta escénico que más avanzó y más se adentró en ese territorio

develando enigmas de composición dramática, no para explicarlos, sino para dar vida a un continente de cumbres y abismos, de elevaciones y caídas, a través del cual Nelson Rodrigues habló con furia de la condición humana.

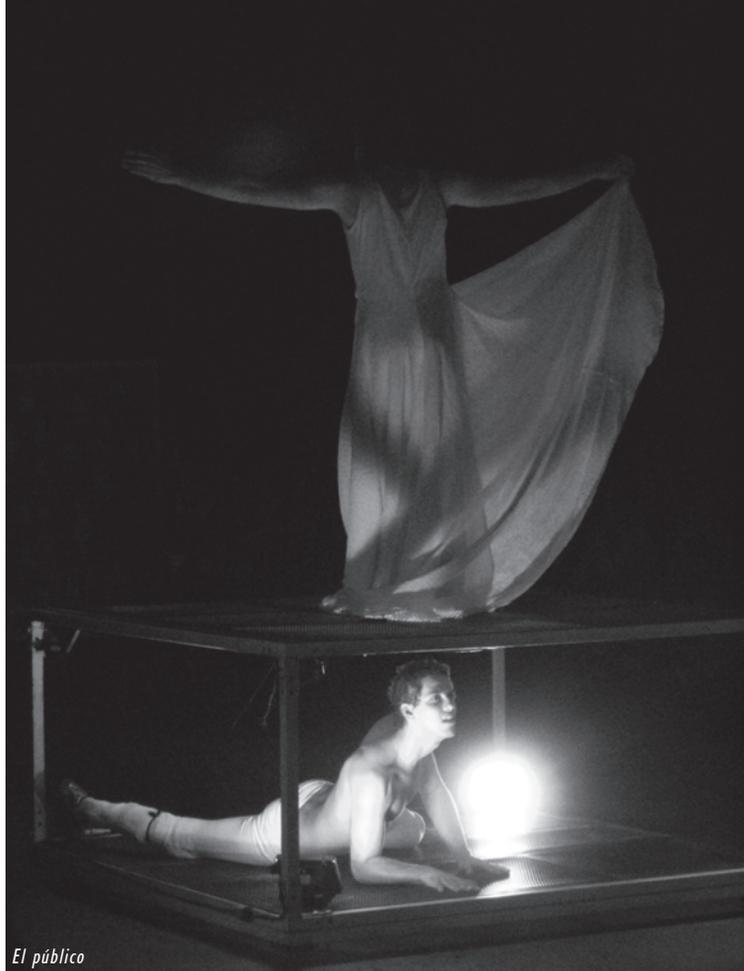
Esa frecuentación de la obra rodrigueana se inició en los años 50, cuando Filho dirigió para TV Cultura *Vestido de Noiva*. A aquel texto se sumaron luego *A Falecida* (1965) y *Bonitinha, mais ordinária* (1974). Pero como él ha comentado, eran montajes en los que entraba en la obra de Rodrigues a través de aspectos sociológicos que no lo convencían. Algunos años más tarde las teorías de Mircea Eliade, sobre la repetición de patrones del hombre primitivo, y de Carl Jung sobre el inconsciente colectivo, le proporcionaron otras claves de ac-

ceso y lo ayudaron a descubrir la esencia y el universo profundo de esos textos. A partir de esa nueva visión trabajó, durante diecisiete meses, en la creación de *Nelson Rodrigues. O Eterno Retorno* (1981), donde reunió cuatro de sus piezas. El espectáculo duraba cuatro horas y para llevarlo a Europa hizo después una versión condensada, a la que tituló *Nelson 2 Rodrigues* (1984).

Críticos y espectadores descubrieron allí a un Rodrigues totalmente nuevo, gracias a una dirección que revelaba sus profundos niveles arquetípicos y su poderosa fuerza telúrica. Para plasmarlos en escena, Filho halló además un nuevo código interpretativo, basado en movimientos rituales, en un amplio espectro de efectos sonoros y visuales y en un método de representación que buscaba recrear el mundo del subconsciente. Tras aquel espectáculo, Filho montó *Paraíso Zona Norte* (1989), donde recuperó dos obras que finalmente quedaron excluidas de *O Eterno Retorno*. Asimismo ese año dirigió *Nelson 2 Rodrigues* en Repertorio Español, el famoso grupo hispano de Nueva York.

Nueve años después de *Paraíso Zona Norte*, Antunes Filho se ha zambullido de nuevo en la obra de Rodrigues. Para hacerlo seleccionó *Senhora dos Afogados*, el montaje al cual se alu-





El público

de al inicio de este artículo y que viene a ser el séptimo texto suyo que él dirige. Como dato curioso, pocas semanas antes esa misma pieza había sido estrenada en São Paulo por la compañía Firma de Teatro. La puesta pertenece a José Henrique de Paula, quien realizó una versión musical en la cual aproximó el universo rodrigueano al de compositores brasileños como Chico Buarque, Djavan, Milton Nascimento y Edu Lobo. Y como si quisiese demostrar que no hay dos sin tres, José Celso Martínez Correa, el otro gran nombre de la escena paulista, ha anunciado que también está preparando para el año próximo *Senhora dos Afogados*. Adelantó además que la suya no será una lectura psicológica, sino una concepción festiva, barroca y orgiástica, fiel a la estética de su Teatro Oficina.

Considerada por Filho como el texto más complejo de Rodrigues, *Senhora...* pertenece al ciclo de sus piezas míticas. Tal clasificación responde a que sus personajes y situaciones trascienden el espacio y el tiempo brasileños para asumir dimensiones universales y arquetípicas y connotaciones

alegóricas. Su autor confesó haber bebido en las fuentes griegas para escribir su obra, en la que reinterpreta el mito de Electra, a la luz del psicoanálisis. La acción se sitúa en el momento en que la familia Drummond, que se vanagloria de más de tres siglos sin un solo caso de adulterio, se está desintegrando. Una sucesión de hechos trágicos (muerte de dos hijas ahogadas, locura de la abuela, acusación de que el padre asesinó a una prostituta diecinueve años atrás) provoca la tormenta que desenmascara el falso moralismo de ese tipo de estructura familiar y hace aflorar deseos velados, incestos posibles, crímenes consentidos, infidelidades, deseos de venganza, rivalidades entre madre e hija. Como ocurre con casi todo el teatro de Rodrigues, *Senhora...* nunca se ha estrenado en Latinoamérica. Existe, no obstante, una traducción al español, que aparece en la antología *Teatro brasileño contemporáneo* (Arte y Literatura, La Habana, 1990), que compiló Ileana Diéguez Caballero.

Para llevar a escena la obra, Filho contaba a su favor no solo con su profundo conocimiento del universo rodrigueano, sino además con el precedente de haber dirigido, entre 1999 y 2005, tres tragedias de Sófocles y Eurípides.

Eso, en principio, lo hacía estar doblemente preparado para montar uno de los textos más potencialmente trágicos de la dramaturgia brasileña. Pero al igual que escenificó aquellos textos sin los estereotipos usuales en ese género (por ejemplo, el tono de la voz), en *Senhora...* abordó la tragedia de manera similar a como lo hacen directores actuales como Ariane Mnouchkine o Peter Brook. Es decir, poniendo cierta distancia, cierta contención, de modo que aunque se mantiene la intensidad, se reducen el desgarró, el dramatismo y la estridencia.

En el plano interpretativo, en el espectáculo del Grupo Macunaima eso se materializa en un elenco que transmite la fuerza y el sentimiento de los diálogos, pero que no sigue las pautas del realismo psicológico. Son actores racionales, que no se dejan arrastrar o dominar por la emoción, y que realizan un trabajo refinadamente expresivo y casi minimalista. Pese a ser jóvenes en su mayoría y a la gran dificultad que implican unos personajes reducidos a sus trazos esenciales, en general consiguen un sorprendente rendimiento. Es, evidentemente, el resultado de seis meses de disciplinada preparación, en los cuales Filho trabajó intensamente la voz, los movimientos, el cuerpo, la gestualidad. Un proceso que sería impensable en una compañía de teatro empresarial, y que él realiza, desde 1982, en el Centro de Pesquisa Teatral, donde promueve la labor formativa y la continuidad de las búsquedas estéticas.

Ese criterio de despojamiento y reducción a lo esencial, que sigue en las actuaciones, Filho lo aplica también al montaje. En primer lugar, renuncia a todo lo decorativo, a todo aquello que desvíe la atención del espectador. La acción de la obra se desarrolla íntegramente en un espacio desnudo y de austero color negro, en el que únicamente hay una docena de sillas. En cierto momento solo se incorpora una cama, porque la escena así lo demanda. Eso permite que la representación fluya con coherencia, nitidez estilística



y rigor metodológico. Conviene destacar que la lectura parte siempre de un gran respeto por el texto y de la preocupación por hallar para el mismo la traslación escénica idónea. En suma, un magnífico ejemplo de teatro puro, cuidado, atento al detalle, que muestra que, próximo a arribar a sus sesenta años de actividad artística, Antunes Filho se mantiene laborioso y en espléndida forma.

Señor, ahí está el público

Por supuesto, Nelson Rodrigues era solamente uno de los dramaturgos que formaban parte de la cartelera teatral paulista. Junto a sus obras figuraban las de otros autores brasileños, aunque entre ellos era notoria la ausencia de nombres de similar nivel (Dias Gomes, Leilah

Assumpção, Plinio Marcos, Ariano Suassuna, Consuelo de Castro, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho). Asimismo la presencia extranjera era más bien escasa y se reducía a títulos de Anouilh, Ibsen, Pirandello, Shakespeare, Maquiavelo, Koltés y García Lorca. Del último estaba en cartel *El público*, un texto que por primera vez se estrenaba en Brasil.

El reto de llevarlo a escena fue asumido por XPTO, un grupo que desde su fundación, en 1984, mantiene una línea definitivamente experimental. Sus trabajos se caracterizan, ante todo, por la integración de recursos y lenguajes artísticos muy diversos: música en vivo, teatro de sombras, pantomima, técnicas *clownescas*, muñecos, danza, actuación. En la configuración de esa estética ha sido fundamental el aporte de quien hasta hoy

es el supremo demiurgo de XPTO: el titiritero, escenógrafo, figurinista y artista multimedia argentino Osvaldo Gabrieli. Eso lo ha llevado a montar con el grupo un repertorio integrado por creaciones propias: *Buster Keaton contra a Infecção Sentimental*, *A Infecção Sentimental contra-ataca*, *Coquetel Clown*, *Babel Bum*, *XPTO Futebol Clube*, *Buster e o Enigma do Minotauro*, *O Sonho de Voar*. Todos espectáculos con muy pocos diálogos, un criterio que el colectivo mantuvo incluso cuando montó *La tempestad* de Shakespeare, trabajo en el que las imágenes y el movimiento corporal fueron privilegiados por encima del texto.

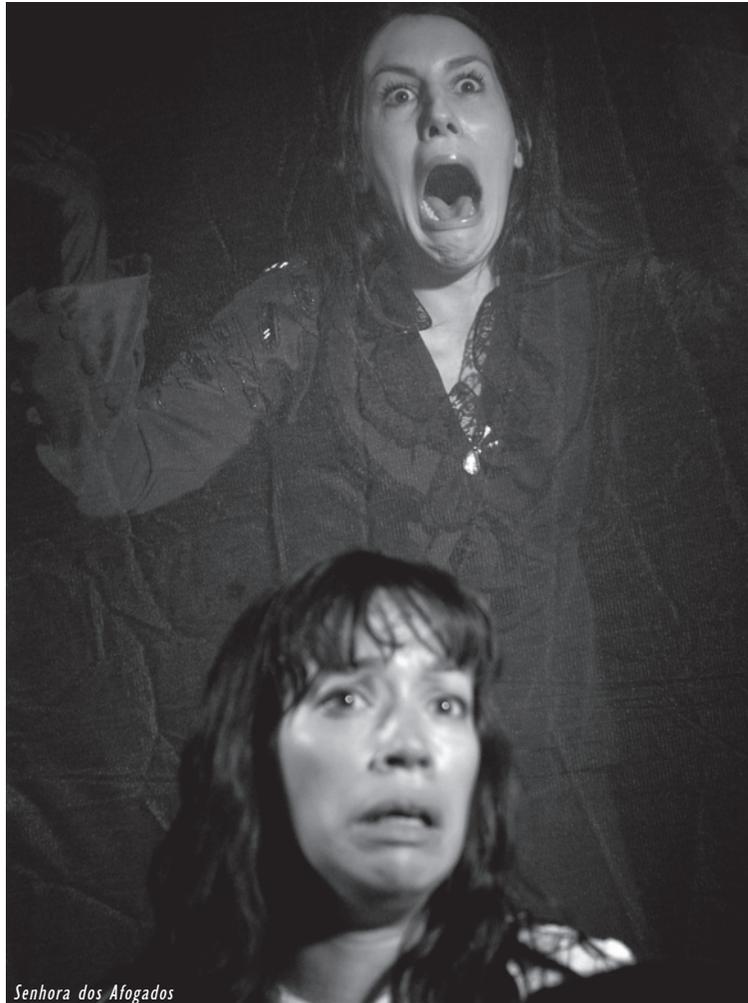
En ese sentido, *El público* marca un punto de inflexión en la trayectoria de XPTO. El texto de García Lorca, traducido al portugués por Beto Firmino y Gabrieli, es representado íntegramente y tratado con tanto rigor como respeto. Intuyo que se debe a que en este caso se da un punto de partida coincidente entre la estética experimental del grupo y la propuesta de una obra que pulveriza las formas tradicionales. La elección responde además al interés personal de Gabrieli, quien en las notas que se reproducen en el programa de mano confiesa que desde hace veinte años viene soñando con la idea de montar «esta obra tabú que toca heridas profundas, que nos cuestiona como artistas, que nos rasga, que revela nuestras máscaras».

Con *El público*, XPTO realizó una temporada de casi tres meses en el Teatro Colectivo Fábrica, un espacio alternativo que se propone la circulación de espectáculos y la formación de nuevos espectadores. La representación del principio del primer cuadro tiene lugar en la sala y, una vez concluida, se traslada al sótano, donde se desarrolla el resto de la obra. Allí el público, ubicado a ambos lados del área donde ocurre la mayor parte de la acción, asiste a un verdadero despliegue de imágenes, música, palabra, así como de la magia y la poesía que el teatro es capaz de generar. Intentar describir siquiera una parte de lo que ocurre resultaría tan imposible como inútil. Y solo cabe apuntar que ante todo ello es difícil no sentirse deslumbrado.



Hay que reconocer que, en principio, un texto como el de García Lorca facilitaba la tarea. Posee una teatralidad poderosa e inagotable, y sus diálogos y situaciones son un estímulo permanente para la creatividad y el vuelo imaginativo. Pero eso a la vez tiende una trampa al director, que puede caer en la espectacularidad gratuita y despojada de sentido. Osvaldo Gabrieli, quien además de actuar se responsabilizó del montaje, la dirección de arte y la escenografía, se preocupó, ante todo, por buscar la esencia profunda del texto y no a hacer una simple ilustración del mismo. De ese modo logra que todo lo que conforma el tejido espectacular sea la expresión escénica de los temas que se abordan en la obra. Concretamente, García Lorca basa su propuesta radical y liberadora en dos puntos: una indagación metateatral (el «teatro bajo la arena» como alternativa a las máscaras del «teatro al aire libre») y otra introspectiva (el derecho de todo ser humano a amar según sus exigencias, y no de acuerdo con las normas impuestas por una sociedad represora e hipócrita). En realidad, una y otra participan de un mismo reclamo: ser auténtico tanto en la vida como en el arte.

El teatro, expresó alguna vez García Lorca, «necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre». Uno de los principales aciertos del montaje de XPTO consiste precisamente en haber logrado que los personajes de *El público* no quedaran reducidos a meras abstracciones poéticas. Algo que hubiese afectado su comprensión, ya que es a través de los personajes que su autor aborda la temática en este texto, que él mismo calificó como un «drama profundo, profundísimo». Una de las claves de ese logro radica en la esmerada y profesional dirección de actores que realizó Gabrieli. El elenco, integrado en su totalidad por intérpretes masculinos, consigue que figuras como las del Director, Pámpanos, Cascabeles, Julieta y el Hombre I se carguen de verdad y dolor íntimo, adquieran carnalidad, pasen del juego teatral al drama humano. Ese



Senhora dos Afogados

buen nivel que, en conjunto, alcanza el equipo es doblemente meritorio, pues quienes lo integran son casi todos muy jóvenes y, además, siete de ellos se incorporaron al grupo para participar en este trabajo.

Hay, finalmente, un aspecto al cual me parece importante referirme, pues constituye el único elemento añadido al texto de García Lorca. Se trata de la música compuesta por Beto Firmino, quien desde el inicio es el alma sonora de XPTO. Las canciones, interpretadas en vivo por él y, en algunas ocasiones, por los actores, se integran de modo orgánico al acontecer escénico e incluso lo enriquecen. Un ejemplo que puede ilustrar esto último lo es la nota festiva que introduce el tema de aires caribeños de Dominga de los Negritos. Pero, de igual modo, tiene que ver con la música el principal reparo que, en mi opinión, puede hacerse al montaje. Me refiero a la canción con la que concluye, y que los actores interpretan distribuidos en la escalera por la cual salen los espectadores. Es un cierre demasiado gris y hasta convencional, que hace

que el montaje se dulcifique y se reblandezca, algo poco congruente con lo que hasta entonces habíamos visto.

Se trata, no obstante, de un pero que no afecta en lo esencial el satisfactorio balance artístico que logra XPTO con su último trabajo. Materializar en el escenario *El público* representa una propuesta arriesgada donde las haya, y el grupo paulista lo ha hecho con la seriedad que la obra testamentaria de García Lorca exigía. El resultado es un espectáculo intenso, sugerente, que evidencia una cabal comprensión del sentido profundo de un texto rico en laberintos y senderos. Además, en él XPTO renuncia a repetir las mismas tautologías de siempre, para hacer que el teatro se interrogue a sí mismo, al tiempo que plantea al espectador una reflexión sobre la autenticidad de los sentimientos. Teatro, en fin, como expresó el dramaturgo español, que escruta y revela las últimas verdades.

Carlos Espinosa Domínguez

■ El *Bebé de Nueva Línea o Martí* en el teatro donde los muñecos hablan

En Santa Clara hemos disfrutado de muchas buenas puestas de teatro para niños y de títeres en el último decenio. Las cuatro ediciones del desaparecido festival Titerecentro más el de Pequeño Formato de El Mejunje han hecho habituales en nuestros predios a grupos como Papalote, Las Estaciones, Pálpito, Retablo –por mencionar solo los más asiduos–, cuyo repertorio, en su totalidad, ha sido apreciado por nuestro público. Entre estos tenaces colectivos, presentes también en giras y temporadas, se encuentra Nueva Línea.

En las primeras ocasiones que compartió con nosotros, Yaqui Saíz salía a escena sola, con sus muñecos colgando en la cintura. Así representaba la historia de *Paquelé*, y muchas otras. De este modo comenzó a labrarse su reputación de formidable animadora en el teatro de figuras y a coleccionar trofeos de actuación femenina con títeres. Luego empezó a utilizar retablo y ayudantías. Pasaron los meses y regresó con más actores en *El Pillo*, divertida comedia titiritera de aulas, uniformes y mochilas.

Hace dos años hubo de presentarse con el espectáculo *Pelusín enamora'o*, que acababa de ser estimado con el Premio Villanueva de la crítica teatral. En esta obra, con texto original de Esther Suárez Durán, se abordan cuestiones candentes de nuestra realidad que afectan al amor de la pareja: el consumismo, interés económico, avaricia, pérdida de valores espirituales. Es decir, Pelusín salía otra vez al ruedo con voluntad de comunicarse desde nuestra más viva

actualidad. Llegó el verano de 2009 y Nueva Línea retornó a Villa Clara. Aunque no pude acudir a la función, René Fernández me contó de qué se trataba: nada menos que de una adaptación de *Bebé y el señor don Pomposo*, el cuento que José Martí publicara en la primera entrega de su revista *La Edad de Oro*; el cuento menos teatral de todos los suyos, comentamos. René también confesó, en éxtasis, que se sintió muy impresionado cuando al final del espectáculo «sacan a Martí»; lo dijo así, textualmente, y eso me dejó bastante intrigada.

La oportunidad de ver la obra se ofreció en el más reciente Festival de Pequeño Formato, que tuvo lugar del 22 al 29 de enero de 2010. Pero antes se presentó en la sede del Guiñol de Santa Clara. Es así que pude verla antes de la competencia y disfruté mucho del trasvase del cuento original al texto de teatro, del adecuado engarce de los diferentes niveles del hecho teatral: los espacios escenográficos que conforman un retablo no convencional, los objetos escénicos, el diseño de los muñecos y la técnica concebida para animarlos, la sobria presencia de los actores, las reacciones del público. En cierto momento de la función me pareció que *Bebé* –interpretado por Falconeris Escobar López, *Falco*– hablaba demasiado, que abusa-

ba de las interjecciones, que a fuerza de querer resultar gracioso con sus travesuras llegaba a ser molesto, pero a mi alrededor, en las butacas, los niños disfrutaban de lo lindo y expresaban con risas y comentarios jocosos su empatía con el pequeño personaje. Tampoco pude llegar a una conclusión –repassando lo visto– de si en la escena de la cocina *Bebé* dudaba realmente en regalar sus zapatos al frutero o si, una vez más, hacía de todo un juego.

En el programa del evento tocó a Nueva Línea presentarse justo el 28 de enero, día del natalicio del Apóstol. Esta vez el espectáculo quedó mucho mejor que en las funciones del Guiñol. La recién inaugurada Sala «Margarita Casallas» del Mejunje, con su íntima cercanía entre el público y el escenario, favoreció la puesta. Fue muy cuidadoso Falco con el registro de la voz, de manera que *Bebé* no pareció sobreexcitado al comer sus travesuras, trabajó mejor los matices de los sentimientos del personaje, sus dudas, sueños, resoluciones, alegrías y, en fin, logró un desempeño valioso en las numerosas tareas escénicas que realiza.

Llama la atención que, a pesar de presentarse en eventos competitivos, Yaqui Saíz –directora artística y general del espectáculo, no reserva para



sí los personajes de más lucimiento. Geraily Brito sobresale en roles muy distantes entre sí: la Madre, fina, enferma, tierna, parece que se posa sobre los muebles, que se desliza sobre alfombras invisibles; Luisa, toda fuerza y vitalidad; el negrito frutero, con su graciosa picardía, son animados por ella. Yaqui maneja a Raúl, Taita, Don Pomposo y a la gata Fifi, que por sí sola divierte a la concurrencia y parece que habla con sus movimientos y maullidos. Que el nivel de actuación sea tan equilibrado dice mucho de la capacidad pedagógica de Yaqui, de su función como directora y de su desprendimiento al formar artistas capaces de emularla. Falconeris obtuvo el Premio «Llauradó» con esta obra y, en el festival villaclareño, Yaqui y Geraily compartieron el galardón a la mejor actuación femenina con títeres. También fue premiada la música, a cargo de Luis Ernesto Peña Laguna, original para esta obra y grabada en vivo con jóvenes que estudian música clásica en el Conservatorio «Amadeo Roldán».

El texto, de Dianelis Diéguez, logra la adaptación del cuento de Martí con acierto notable, en primer lugar, al eliminar al narrador. Difícil decisión si consideramos que el original es apenas una voz narrativa focalizada detrás del personaje principal, que nos dice que Bebé está pensando y en qué piensa, mientras recuerda lo que le ha acontecido ese día. Se trata de un niño que se caracteriza por ser muy dádivo, y que se desprende de lo que posee con facilidad. Precisamente, en el breve tiempo de la narración, está pensando en regalar a Raúl el sable de oro. La acción narrativa consiste solo en colocar el obsequio en la cama del primo.

La primera frase del cuento reza: «Bebé es un niño magnífico, de cinco años», luego se afirmará que no es un santo. La pieza teatral se decide entonces por tomar el carácter de Bebé un poco antes, cuando, en pugna con el natural egoísmo de un niño, va naciendo el impulso de dar a los que no poseen lo que a él le ha tocado en suerte. Por eso es de suma importancia para la construcción de sentido



la mencionada escena de la cocina, cuando regala sus zapatos al negrito frutero a cambio de tener un nuevo amigo, o cuando le disputa a Raúl el jugar con Fifi porque «es mi gata y no la tuya». Son, por cierto, breves toques que no traicionan la intención del cuento y que logran otorgarle un conflicto y una peripecia. En la adaptación que se nos brinda, Bebé no es aún un niño magnífico: está a punto de serlo. El resto es convertir en acción lo descrito o referido, crear situaciones para que los personajes se expresen directamente mediante diálogos que no están en la ficción original, pero que toman sabiamente su materia prima de ella o de otras partes de *La Edad de Oro*, como el regalo de los zapatos, o la alusión a la visita a la Torre Eiffel, que no se menciona en *Bebé y el señor don Pomposo*, pero sí en *La Exposición de París*.

También tiene la adaptación mucho movimiento porque, si no, para qué hacerla con títeres. El diseño de la escenografía y muñecos de Nilza Reyos tuvo esto entre sus principales objetivos. La técnica utilizada es una fusión de bastón y varillas. Los tres actores son visibles, su presencia es ponderada, no roban protagonismo a las figuras; no se preocupan por esconderse, pero no los miramos porque en la escena los títeres siempre están en acción. Hay tres niveles escenográficos que corresponden a diferentes habitaciones de la casa. El del medio es la sala, ubicada sobre algo que semeja un gran aparador y que al abrirse resultará ser la cocina; sus puertas se convierten en estantes con tinajas, jarras, cucharones, y, al centro, la mesa donde se suben Bebé y el negrito frutero

para jugar y conversar con el Taita; delante de la cocina, el piso es la calle por donde transita el vendedor de frutas. Encima de la sala, lo que parece ser un retabillito cubierto con telón rojo y enmarcado por columnas resulta ser el cuarto de los niños, con dos camitas laterales y, al centro, un espejo. Todo ello se irá develando paulatinamente, según avanza la trama, lo cual aporta un nivel de sorpresa en lo propiamente escenográfico. En la sala hay dos butacas de respaldo alto, un banquillo para los pies, la mesita de centro con el jarrón que Bebé romperá jugando con la gata. A la izquierda del espectador una escalera por cuyos peldaños se desplazará la Madre, elegante y cansadamente, y por cuyo barandal treparán con ruidosa algazara los dos primos. No se recarga el mobiliario con exceso de encajes o tapetes, no se trata de remedar porcelanas o decoraciones, basta la sugerencia de la madera torneada, los ventanales al fondo con vitrales cubriendo sus arcos. No se disimula la textura del atrezzo, a la derecha otra mesita desproporcionadamente grande con relación al resto de los muebles acentúa la naturaleza convencional del decorado.

Hay suficiente espacio para que los títeres se muevan: en la primera escena Bebé monta en velocípedo por toda la sala, corretea tras la gata; Luisa, la criada, sacude los muebles, busca al niño travieso por todas partes; allí también acontecerá el anuncio del viaje a París y de la llegada del primito Raúl. Es destacable el trabajo sobre la personalidad de Raúl, porque no se enuncia, se representa: además del diseño del personaje, su pelo lacio, negro, sus ojos grandes, su atuendo

sencillo –tal como lo describe Martí–, vemos a un niño tímido, que no se atreve casi ni a hablar ni a moverse delante de los mayores, pero que se desenvuelve a sus anchas en el dormitorio, jugando con el primo, libre y desprejuiciado, lanzando al aire las almohadas, saltando sobre la cama o tirando de la cola de la gata. Momento especial es cuando Raúl pregunta a Bebé quién es Don Pomposo; este se lo irá describiendo, con las palabras del cuento, mientras el personaje aparece en el plano del medio –en la sala– con el sable de oro en la mano. Por cierto, aquí Luisa no es francesa, y eso de nuevo es un acierto, es una criada negra, como el Taita, lo cual hace más entrañable la relación –de cariño y de autoridad– con el protagonista, y añade gracia al espectáculo con su fraseo, su constante regañar, su perspicacia al desconfiar de las excusas falsas del niño de la casa.

Desde las primeras escenas el público infantil se divierte con las diabluras de Bebé, con las ocurrencias de Luisa, con los juegos en el cuarto; se pudiera decir que participa en ellos desde las butacas. Cuando al final, de noche, los niños duermen cada cual en su camita, en el espejo, al centro, se proyectan, con técnica de sombras, los sueños de Bebé: ser general a caballo con su sable nuevo, París, la Torre Eiffel, los vendedores de periódicos, los muñecos del Teatro Guiñol, y luego la figura agigantada y fuera de foco de Don Pomposo. Hay un llamado suspenso en la salita de teatro cuando Bebé se levanta a regalar el sable, duda, se decide, lo pone en la cama de Raúl, se acuesta y lo abraza. La escena se oscurece y aparece la silueta de Martí en el espejo, escribiendo, la voz en *off*: «Bebé es un niño magnífico, de cinco años», y entonces «sacan a Martí», como dice René Fernández. Sale desde atrás el actor, con un títere que representa al Apóstol cargando a los dos niños, en gris, en sepia, no sé bien, la luz los ilumina solo a ellos y el público hace un silencio sagrado justo antes de romper a aplaudir.

Bebé, de Nueva Línea, alcanza un alto grado de emoción estética con tantos aciertos. La selección de este



cuento y la eficacia de la puesta dan fe de que Martí es un clásico actuante ante los problemas que nuestra sociedad enfrenta, entre otras razones porque no se escamotean al niño espectador los aspectos desagradables de la vida, la enfermedad de la madre, la orfandad de Raúl, los egoísmos que Bebé tiene que superar, las desigualdades sociales, la hipocresía de gentes como Don Pomposo, amables solo ante la

riqueza. Este espectáculo logra encantar, logra divertir, y me atrevo a afirmar que también consigue que sus espectadores se queden pensando mucho, mucho, como quería Martí.

Carmen Sotolongo Valiño



Enrique Río Prado

Matanzas, sus teatros y la historia

LAS ARTES ESCÉNICAS MATANCERAS festejaron a lo largo de todo el año 2008 el aniversario 145 de la inauguración del Teatro «Sauto», Monumento Nacional, ocurrida el 6 de abril de 1863. Entre los múltiples actos conmemorativos realizados, descuella la presentación, en la misma fecha del aniversario, de un oportuno libro largamente esperado: *Historia del Teatro Sauto (1863-1899)*, publicado por Ediciones Matanzas. Su autor, Daneris Fernández (Villa Clara, 1970), actual historiador del coliseo, se reconoce deudor y continuador de una investigación comenzada por Fernando López Duarte, quien lo precedió en el cargo.

La construcción de un teatro reclama complejas y muy especiales características técnicas, que los hacen diferentes de cualquier otra edificación. Durante su existencia funcional, estos espacios escénicos adquieren, paralelamente al desgaste lógico del inmueble, una connotación única en el devenir social y cultural de la ciudad que los ostenta. Estas circunstancias de origen y uso determinan que la historia de un mismo coliseo pueda enfocarse desde perspectivas bien diversas.

Por ello, al revisar la bibliografía histórica de los teatros cubanos se percibe cierta tendencia a destacar uno u otro aspecto de la problemática expresada. En el caso presente, sin embargo, el investigador ha sabido equilibrar ambas vertientes y atiende por igual tanto el surgimiento como el desarrollo cultural y social de la institución en sus primeros treinta y seis años de existencia.

Un primer capítulo refiere, con minucioso detalle, las incidencias y percances de la construcción, desde los inicios del proyecto, en una comunidad provinciana –compuesta en su mayoría por propietarios, industriales y comerciantes–, hasta la materialización del edificio.

El autor, quien tiene además publicado un libro de cuentos y varios de sus relatos en antologías y revistas, hace gala de sus cualidades como narrador en el capítulo siguiente y nos describe a la manera de Cirilo Villaverde, en su obra cumbre, o de Lola María en sus crónicas matanceras, la bella sala, decorada por el arquitecto italiano

Daniel Dall'Aglio, repleta de público durante una noche de gala. Salen a relucir en esta parte curiosas costumbres teatrales, hoy desaparecidas, que nuestros antepasados imitaban con orgullo de los hábitos europeos. Se relatan anécdotas, algunas ciertas y autenticadas por medio de citas; otras imaginadas... El autor llega a insinuar un devaneo entre la esposa de Sauto y un capitán español que impidió, en cierta ocasión, su caída al bajar de un carruaje. Esta mezcla de ficción y realidad, que resultaría válida y muy atractiva si se tratase de una novela, en un libro como este, donde se refleja una investigación –por demás muy seria–, suscita confusión en la generalidad de los lectores. Sin embargo, hay que convenir en que esta libertad refresca la ardua lectura de un capítulo anterior, pletórico de datos y citas, cual si fuese un entremés o divertimento teatral entre dos actos de una tragedia, a la usanza de antiguas prácticas escénicas.

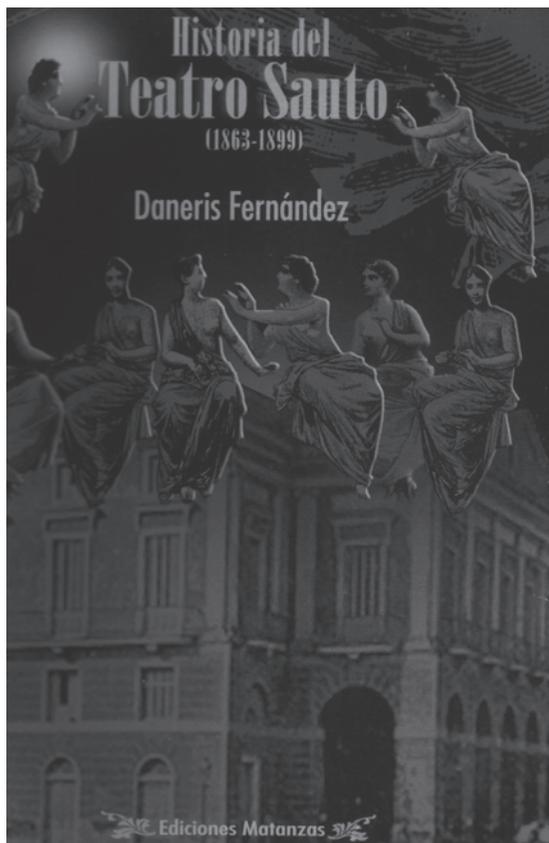
El tercer capítulo está dedicado a las rutilantes figuras del pasado que prestigiaron con su presencia el escenario yumurino. Muchos de sus retratos engalanan hoy un pequeño salón de la fama –aledaño al vestíbulo–, recientemente acondicionado. La sola mención de estas luminarias nos hace conocer la multiplicidad de géneros que frecuentaron el coliseo de la Plaza de la Vigía: compañías dramáticas, de ópera, de zarzuela, de teatro bufo... Transitan aquí también grandes virtuosos de la música y la danza, artistas de circo, magos, titiriteros y tienen lugar, incluso, algunos eventos deportivos, hasta llegar a la finisecular aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière, introducido en Cuba por Gabriel Veyre.

Un último capítulo recoge las vicisitudes sufridas por el «Esteban» (nombre primitivo dado al teatro) durante sus primeros treinta y seis años, en los que hubo de enfrentar crisis económicas que lo abocaron a endeudamientos y subastas públicas, períodos bélicos, procesos de deterioro provocados por huracanes, plagas de roedores e insectos, y descargas eléctricas generadoras de conatos de incendio. Aparecen asimismo las opiniones en torno al cambio de nombre del teatro –luego del cese de la dominación

española en Cuba— por el del Dr. Ambrosio de la Concepción Sauto, uno de los más activos promotores de su construcción.

Seis generosos anexos cierran este primer intento de historiar la institución cultural más prestigiosa y venerada de la Atenas de Cuba. Entre ellos sobresalen la reproducción del artículo «Sauto, esbozo biográfico», debido al historiador local Argel H. Villalonga Rodríguez y publicado en el diario *Girón*, en 1966; una noticia biográfica de Dall'Aglio, constructor del inmueble, y un repertorio histórico del período estudiado, dividido en arte dramático, teatro bufo, funciones de zarzuela y funciones de ópera. La importancia que se desprende de estos anexos despierta en el lector interesado el deseo y la curiosidad por enfrentar una detallada y exhaustiva cronología de la actividad escénica yumurina.

Todo matancero y amante de la historia de las artes escénicas cubanas debe sentirse agradecido a Daneris Fernández por habernos entregado esta amena, bien estructurada y equilibrada monografía, con el compromiso, expresado en el acto de su presentación, de seguir escudriñando en los laberintos infinitos de la investigación para brindarnos nuevos momentos de disfrute.



Pocos meses antes, la misma casa editorial había presentado un título similar, realizado por el investigador Israel Moliner Castañeda (Matanzas, 1944): *Historia del Teatro Principal de Matanzas*. Este espacio escénico de la calle de Manzano, construido en 1829, fue clausurado en 1863. En la actualidad, aún puede admirarse su vieja fachada original, sin dudas la más antigua edificación teatral conservada en Cuba.

Desde su inauguración, el Principal se había visto continuamente honrado con la actuación de las mejores figuras extranjeras que llegaban de la capital. En sus últimos años, a pesar de su bien ganado prestigio, este escenario recibió toda clase de críticas, tendientes a favorecer los planes de edificación del nuevo y flamante coliseo que se estaba gestando en la Plaza de la Vigía, el «Esteban» (ahora «Sauto»).

Los autores de los libros aquí reseñados han debido espulgar minuciosamente durante años la preciosa colección del periódico local *La Aurora*, conservada en la Biblioteca Provincial «Gener y del Monte», de Matanzas. Ambas obras ofrecen copiosa información y varios anexos con enormes listados de títulos y fechas de estrenos. No obstante, existe una notable diferencia entre ambas, que reside en el objeto mismo de su estudio y análisis. El Principal fue el primer escenario con que contó la ciudad. Su historia solo puede ser reconstruida a partir de documentos de archivo o publicaciones periódicas, función que cumple justamente el texto respectivo. El «Sauto», en cambio, es en la actualidad el teatro más antiguo de Matanzas y, al mismo tiempo, un escenario vivo. Su historia se prolonga sin interrupción hasta el presente. Sus rincones más intrincados —desde la tramoya, en lo alto del foro, hasta los fosos, con su milagrosamente conservado mecanismo para levantar el piso de las lunetas al nivel del escenario en ocasiones especiales; sus butacas, algunas de ellas originales, otras reproducidas; sus palcos, sus grillés cerrados—, todo se apresta a relatar-nos la historia oculta y al mismo tiempo presentida. Son los callados testigos de los hechos y datos que leemos en la prensa de la época y que refleja el investigador en sus páginas.

Libros como estos se revelan necesarios en la hora actual, en que nuestros vetustos espacios escénicos, construidos al estilo italiano, tienden a desaparecer, erosionados por el paso de los siglos. Los teatros, en cualquier sociedad, en cualquier época, son instituciones privilegiadas donde el desarrollo de la cultura se expresa con mayor lucidez. Cada vez que sucumbe uno de estos ejemplares, perdemos un pedazo de historia. Su preservación es por lo tanto una tarea patriótica impostergable. Y estas valiosas investigaciones contribuyen, de manera admirable, a comprender dicha obligación.

a cargo de Lilianne Lugo Herrera

Premio Nacional de Teatro

El 22 de enero, Día del Teatro Cubano, fue entregado en la Sala «Hubert de Blanck» el Premio Nacional de Teatro al director y maestro Armando Suárez del Villar. En el anuario de 2009 *tablas* publicó varios trabajos sobre su extensa y prolífica carrera, con motivo del Premio Nacional de la Enseñanza Artística. Lleguen a él nuevamente nuestras felicitaciones.

En la gala de entrega, efectuada a las cinco de la tarde, numerosos colegas, amigos y alumnos de Suárez, como Osvaldo Doimeadiós, Luisa María Jiménez, Maira Mazorra, Raúl Paz, Jaime Gómez Triana, María Elena Soterías, Bárbara Llanes, y otros, expresaban su reconocimiento a través de anécdotas personales en las que la presencia del homenajeado demostraba haber sido, para ellos, motor impulsor, guía, apoyo y acicate al enfrentar el arte y la vida.

Presentación única de muestras de la obra de Grotowski

En la mañana del martes 19 de enero, en la Sala Hurón Azul de la UNEAC, se presentaron los filmes *Acrópolis* y *Training*. El primero es el registro de la presentación de la célebre puesta de Grotowski en Londres, con una amplia introducción de Peter Brook sobre este director y su Teatro Laboratorio, y el segundo, de un entrenamiento plástico y físico en el Teatro Laboratorio de Grotowski en Wrocław, en 1972, con la conducción y ejecución de Ryszard Cieslak, el actor grotowskiano por excelencia.

El martes siguiente, 26 de enero, se presentó *Jerzy Grotowski: tentativa de un retrato*, documental en el que se dialoga sobre la obra de Grotowski y otras figuras mundialmente célebres del teatro, como Peter Brook, Eugenio Barba o Anatoli Vasíliev, y destacados actores del Teatro Laboratorio.

Ambas fueron presentaciones únicas puesto que, por contrato, los registros originales no podían ser copia-

dos, y fueron devueltos a Polonia luego de estas exhibiciones autorizadas. Gracias a la colaboración del Instituto Grotowski de Wrocław y la Embajada de Polonia en Cuba, el Centro Teórico-Cultural Criterios y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, tuvimos el privilegio de ver tres obras filmicas que muestran la práctica creadora, la doctrina y la biografía de ese grande del teatro universal que fue Jerzy Grotowski.

Premios Villanueva 2010

La Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC se reunió en enero para otorgar el Premio Villanueva a los mejores espectáculos cubanos y extranjeros presentados en nuestro país durante el año anterior. En esta ocasión la programación habitual de 2009 se había visto reforzada por el Trece Festival de Teatro de La Habana, por lo que varias de las puestas en escena que participaron en esta muestra resultaron galardonadas. Entre ellas se encontró la alemana *Nacidos con ira*, del Teatro Máximo Gorki, dirigida por Armin Petras; *Orestíada, el canto del chivo*, del grupo brasileño Golpao do Folias, bajo la dirección de Marco Antonio Rodrigues; *Neva y Diciembre*, de Teatro en el Blanco, grupo chileno dirigido por Guillermo Calderón; *Macbeth after Shakespeare*, del Mini Teater y Novo Kazaliste, de Croacia-Eslovenia, con Ibiça Bulján como director; y *Sacrificio*, del Teatro Estatal de Turquía, con dirección de Kasif Lemi Bilgin. Los otros espectáculos premiados, no incluidos en el Trece FTH, fueron *Zweiland*, pre-

sentada por la Compañía Sasha Waltz, de Alemania, y todo el programa del Royal Ballet, del Reino Unido, con dirección de Mónica Mason.

En el apartado nacional el Premio Villanueva recayó en los espectáculos danzarios *MalSon*, coreografía de Susana Pous para Danza Abierta, y *Casi casa*, coreografía de Mats Ek para Danza Contemporánea de Cuba. Los espectáculos para niños galardonados fueron *Relato de un pueblo roto*, de la Compañía Teatral Mejunje, dirigido por Raudel Morales; *Y sin embargo se mueve*, de la Compañía La Colmenita, dirigida por Carlos Alberto Cremata, y *Federico de noche*, de Teatro de las Estaciones, puesta en escena de Rubén Darío Salazar.

En la categoría de espectáculos para adultos solo dos puestas en escena fueron reconocidas: *Final de partida*, de Argos Teatro, dirigida por Carlos Celdrán, y *La visita de la vieja dama*, con la dirección de Flora Lauten para el Teatro Buendía. No obstante, los miembros de la Sección de Crítica e Investigación Teatral señalaron un grupo de espectáculos que deberán ser valorados en la próxima edición del premio; estos son: *Por el monte Carulé*, de Teatro de Las Estaciones; *Plácido*, de Mefisto Teatro; *Cualquier lugar menos este*, de Teatro Rumbo; *El Venerable*, de Teatro Caribeño; *La Tentación*, de Teatro de la Fortaleza; e *Ignacio & María*, de Teatro D'Dos.

La gala de premiación, celebrada en la Sala Papalote de la ciudad de Matanzas el día 20 de enero, contó con la actuación de La Colmenita, Teatro de Las Estaciones, la cantante lírica Bárbara Llanes, y otros artistas.

De pequeño formato en Santa Clara

En el pasado mes de enero se celebró la XVIII edición del Festival de Pequeño Formato en Santa Clara. El teatro para adultos y para niños encuentra cada año en El Mejunje una plaza que invita al intercambio y la creación.

La competencia estuvo integrada por montajes de diversas zonas del país, con presupuestos estéticos y calidad diferentes. Obras como *Desde el sótano*, de Laboratorio Espacio Vacío, de Granma, o *Las alas me sobran*, del equipo villaclareño Alánimo, mostraron la necesidad apremiante de redefinir sus caminos. Al mismo tiempo *Pico sucio* del cienfueguero Christian Medina y *Por el monte Carulé* de Teatro de Las Estaciones dieron una demostración de rigor y de buen gusto que fue aplaudida por el entusiasta público mejunjero. Desde Matanzas también llegaron Icarón, Mirón Cubano y Papalote. En la amplia lista de participantes figuraron además Alas buenas, Teatro Gaviota, La guerrilla de teatreros, el Guiñol de Cienfuegos y Nueva Línea.

La mayoría de las puestas en escena contaron con un elenco integrado por muy jóvenes actores, ejemplo de ello son *El buen curador* y *la vecina* del Guiñol de Guantánamo, *Sueño roto* de Pálpito, *Asco* de Trébol Teatro, *El chico del infierno* del Escambray, *Aventuras con el televisor* de La Proa, *Una niña con alas* de Las Estaciones y *Los actores habladores cuentan una historia* de Papalote.

Los premios en la categoría de teatro para adultos recayeron en su mayoría sobre Rubén Darío Salazar y Teatro de Las Estaciones. *Por el monte Carulé* recibió el premio a mejor diseño de figuras, banda sonora, puesta en escena y el de mejor actuación masculina fue entregado al actor Freddy Maragoto. El premio de mejor actuación femenina le correspondió a Sarahí de Armas, y Freddy Núñez fue merecedor del de diseño con su puesta *Ci-güeñas en el trópico*.

En la categoría de teatro para niños la competencia se vio un tanto más reñida, aunque la mayor parte de los premios se le concedieron a Christian Medina por su espectáculo unipersonal *Pico sucio*. Los galardones también llegaron a las manos de Nueva Línea y Teatro Pálpito.

Esta edición del Festival contó con el respeto a los horarios, el buen trato y la eficiencia habitual de los técnicos. El boletín *En Formato Pequeño* propició una vez más un espacio para el diálogo entre críticos y creadores. La remodelación del Mejunje y la apertura de la sala «Margarita Casallas» distinguieron las jornadas.

Las disímiles propuestas evidenciaron la necesidad de revalorar los parámetros exigidos para próximas selecciones. El Festival de Teatro de Pequeño Formato del año 2010 se despidió con la premisa de anular la competencia. Sin alegar por la exclusión, las venideras ediciones deberán establecer un criterio de selección más riguroso, por la buena salud del Festival y de los espectadores. (Aimelys Díaz e Isabel Cristina)

Lecturas dramatizadas: panorama del teatro contemporáneo

Las lecturas dramatizadas continúan siendo una opción viable para conocer los nuevos textos que se producen tanto en Cuba como en el resto del mundo. El primer ciclo de este año abrió con el teatro español contemporáneo, y fue la Sala «Villena» de la UNEAC el lugar elegido para realizarlo, en el horario de las seis de la tarde. El lunes 25 de enero fue leída *La paz perpetua*, de Juan Mayorga, bajo la dirección de Carlos Celdrán, con actores de Argos Teatro. El martes 26, el texto de la dramaturga Angélica Liddell *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, estuvo a cargo de Carlos Díaz y su Teatro El Público. El miércoles 27, Carlos Pérez Peña se ocupó de *Pared*, de Itziar Pascual, con acto-

res de Teatro Escambray, mientras que el viernes 29 *El lóbulu y las orejas*, de Maxi Rodríguez, era conducido por Irene Borges y Espacio Teatral Aldaba.

Las ya habituales lecturas dramatizadas «Rolando Ferrer», organizadas por la Compañía Teatral «Rita Montaner», en su sede El Sótano, llegaron a la décima edición. El sábado 30 de enero se leyeron los textos *Informe en blanco y negro*, de Liliam Ojeda, e *Ifigenia en Argos*, de Yerandy Fleites, por actores de la propia compañía. El domingo 31 le correspondió a *Sarah*, de Lilian Susel Zaldívar, y a *Vista subterránea*, de Marien Fernández, esta última dirigida por Martín Mesa, con miembros de Teatro Mediocre del Caribe. En la última jornada, el lunes, Yúnior García dirigía su texto *No te muevas*, con Yeyé y José Antonio Alonso. El cierre de la jornada fue dedicado a homenajear a Anton Chejov mediante la lectura de algunos fragmentos de la versión de *El jardín de los cerezos*, titulada *El patio de los azahares*, que realizara Gerardo Fullea León.

También en la Sala «Villena» de la UNEAC, pero un mes después, del lunes 22 al jueves 25 de febrero, en el mismo horario, ocurrieron las lecturas dramatizadas de teatro polaco contemporáneo, esta vez con *Hombres al borde de un ataque de nervios*, de Anna Burzynska, bajo la dirección de Raúl Martín (Teatro de la Luna); *Ensayos para siete* de Buguslaw Schaeffer, bajo la dirección de Carlos Pérez Peña (grupo Teatro Escambray); *Tango* de Slawomir Mrozek, dirigida por Carlos Díaz (compañía El Público); y *Antígona en Nueva York*, de Janusz Glowacki, por Irene Borges (Espacio Teatral Aldaba).

El ciclo de lecturas dramatizadas de teatro alemán contemporáneo tuvo lugar en la Fundación «Ludwig» del 8 al 12 de marzo, a las cuatro de la tarde. Las propuestas fueron *Nadar como perro*, de Reto Finger, con la dirección de Irene Borges; *El dragón de oro*, de Roland Schimmelpfennig, dirigida por Carlos Pérez Peña; *Ciego de noche*, de Darja Stocker, bajo la dirección de Raúl Martín, y *Anna y Martha*, de Dea Loher, por Carlos Díaz.

Quinta edición de Primavera de Cuentos

La narración oral, donde las historias nacen de la voz del que cuenta, sin más artificios que sus palabras y su cuerpo, vuelve a tomar por asalto la capital cubana. La quinta edición del Festival de Narración Oral Primavera de Cuentos 2010, celebrada del 15 al 21 de marzo, estuvo dedicada al Día Internacional de la Narración Oral (20 de marzo), a Haydée Arteaga, *La Señora de los Cuentos*, por su noventa y cinco aniversario, así como a las dos décadas de narración oral en el Gran Teatro de La Habana.

Con la participación de más de ochenta narradores, entre cubanos, argentinos, brasileños, chilenos, españoles, mexicanos y uruguayos, se realizaron diecisiete presentaciones para niños y treinta y ocho para jóvenes y adultos, ya fuera en la sede principal, la Sala «Ernesto Lecuona» del Gran Teatro de La Habana, como en las dos subse-des: Gaia Teatro y la Escuela de Instructores de Arte «Eduardo García Delgado».

Entre los eventos teóricos se realizó el día 17 el encuentro «Otros modos de contar/ Contar con los otros», cuyos ponentes fueron Gelos Giles, de México, y María Regla García, de Cuba; y el taller (pre/postevento) «Aprendiendo a contar cuentos, para la iniciación de nuevos narradores», impartido por la directora del evento y del foro narración oral del Gran Teatro de La Habana, Mayra Navarro.

Protagonistas de los 60

El sábado 27 de marzo se celebró, en el Pabellón «Goizueta» de la Colección Herencia Cubana de la Biblioteca «Otto Richter» en la Universidad de Miami, la conferencia «Protagonistas de los 60. Caminos, esplendor y obstáculos del teatro cubano», la cual a través del testimonio de dramaturgos y diseñadores que residen dentro y fuera de la Isla exploró esta singular década de nuestra escena desde sus particulares visiones y experiencias.

Organizado por el Archivo Digital de Teatro Cubano y la Colección Herencia Cubana, el Centro de Estudios Cubanos de la Universidad Internacional de la Florida y el Grupo Cultural «La Má Teodora», el evento contó con la presencia de los dramaturgos Abelardo Estorino, Matías Montes Huidobro, Antón Arrufat y Eduardo Manet; y de los escenógrafos y diseñadores Jesús Ruiz, Rafael Mirabal y Eduardo Arrocha.

Durante la mañana correspondió a los diseñadores hacer sus presentaciones, en las que cada uno intercambió datos, memorias artísticas, y las mismas vivencias personales de aquellos años. Jesús Ruiz, director del Departamento de Diseño Escénico del ISA y de la Galería de Diseño Escénico «Raúl Oliva», presentó la multimedia *El diseño escénico del movimiento teatral cubano de los 60*; Eduardo Arrocha, Premio Nacional de Teatro, comentó las puestas *Un sombrero de paja de Italia* (1961) y *La fierecilla domada* (1967), mientras Rafael Mirabal, una de las figuras más reconocidas de la plástica cubana en la diáspora, dialogó sobre «Fuenteovejuna 1963: un diseño fuera del siglo XXI».

En la tarde los dramaturgos asumieron el protagonismo, encabezados por Abelardo Estorino, Premio Nacional de Literatura y de Teatro, con su ponencia «De la odontología a la dramaturgia: la aparición de Abelardo Estorino en el panorama teatral de los 60 en la escena cubana. *El peine y el espejo*, *El robo del cochino*, *Las impuras*, *Las vacas gordas*, *La casa vieja* y *Los mangos de Caín*». Le siguió Matías Montes Huidobro, primer ganador del premio de teatro «José Antonio Ramos» de la UNEAC por su obra *Las vacas*, con la conferencia «Desde *Sobre las mismas*

rocas a Los acosados, *Gas en los poros*, *La botija*, *El tiro por la culata* y *Las vacas*, Premio 'José Antonio Ramos' en 1960». Vía Internet hizo su ponencia Eduardo Manet, titulada «*De París a La Habana. Santa Juana de América, La santa y Las monjas*». Cerraba la tarde nuestro Antón Arrufat, con «*De New York a La Habana: La repetición, Todos los domingos y Los siete contra Tebas*».

Mensaje internacional por el Día Mundial del Teatro 2010

Este 27 de marzo la reconocida actriz británica Judi Dench fue la elegida para crear el habitual Mensaje Internacional por el Día Mundial del Teatro. Dama del Imperio Británico, Judi Dench es ganadora de un Oscar, dos Globos de Oro y otros importantes galardones del cine y la televisión; sin embargo, el teatro fue el medio donde despuntó su carrera, y el que nunca ha abandonado. He aquí sus palabras:

El Día Mundial del Teatro es una oportunidad para celebrar el teatro en todas sus muchas formas. El teatro es una fuente de entretenimiento e inspiración con la habilidad de unificar las diversas culturas y gentes que existen en el mundo. Pero el teatro es más que eso: además provee oportunidades de educar e informar.

El teatro se realiza en todo el mundo, y no siempre en el edificio de un teatro tradicional. Las representaciones pueden ocurrir en una pequeña aldea en África, junto a una montaña en Armenia, en una diminuta isla en el Pacífico. Todo lo que necesita es espacio y una audiencia. El teatro tiene la habilidad de hacernos sonreír, de hacernos reír, pero también tendría que hacernos pensar y reflexionar.

El teatro se produce a través de trabajo en equipo. Los actores son

la gente que se ve, pero hay una sorprendente cantidad de personas que no se ven. Ellos son igual de importantes que los actores y sus diferentes y especializadas destrezas hacen posible que una producción se lleve a cabo. Ellos también deben compartir los triunfos y éxitos que puede —con suerte— haber. El 27 de marzo es el Día Mundial del Teatro oficialmente. De muchas maneras, cada día debería ser considerado «día del teatro», porque tenemos la responsabilidad de continuar la tradición de entretener, educar e iluminar a nuestras audiencias, sin las cuales no existiríamos.

XII Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja: ciudad en movimiento

Otra vez Habana Vieja: ciudad en movimiento, festival que se celebra con carácter anual en nuestra capital, acogió a participantes de dieciocho países de Europa y América Latina. La duodécima cita, realizada entre el 31 de marzo y el 8 de abril, incluyó la segunda edición del Festival Internacional de Videodanza, desarrollado paralelamente a los espectáculos.

El centro histórico de La Habana abre sus calles, plazas, patios y rincones con la finalidad de acoger un evento que tiene como objetivos generales promover e incentivar la creación artística y el desarrollo de creadores e intérpretes, pero también el acercamiento de la danza a todos los públicos y espacios. Desde 1999, este festival está incluido en el circuito internacional Ciudades que Danzan, una red mundial constituida por más de doce ciudades de Europa, Asia y América, creada en Barcelona en 1992, donde reside su sede ejecutiva.

La muestra de obras de videodanza contó con materiales representativos de América Latina y, además, con una selección de importantes obras provenientes de países con una larga experiencia en el género (Bélgica, Francia y Canadá); y con las propuestas de cinco videoastas cubanos. Este II Festival Internacional de Videodanza rindió homenaje al cineasta y crítico teatral José Massip, realizador de la película *Historia de un ballet* (1962), antológico registro de una obra escénica, y a Ramiro Guerra, coreógrafo de la misma, Premio Nacional de Danza y fundador de la danza moderna en Cuba. Mientras tanto, en la Casa «Victor Hugo» se desarrolló el primer Taller de Videodanza, impartido por el investigador brasileño Leonel Brum, director artístico y fundador de los festivales Dança em Foco y Dança Crianza, así como del Circuito Videodanza MERCOSUR.

Con respecto a años anteriores, el XII Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja: ciudad en movimiento tuvo un mayor número de participantes, más de doscientos; sin embargo, la respuesta del público fue visiblemente menor. Por otra parte, una vez más se notó el desbalance entre la cantidad de obras y artistas participantes de la capital y aquellos del resto del país. Con más de un centenar de piezas ejecutadas, casi todas de corta duración, cerraba la semana santa cristiana y el festival habanero, hasta la cita del próximo año.

Intersecciones

Desde el 6 de abril funciona en el Centro Cultural «Bertolt Brecht», específicamente en la Sala Estudio, un nuevo espacio para el debate teatral. Auspiciado por el grupo Teatro D'Dos, y conducido por el teatrólogo Omar Valiño, Intersecciones presenta puestas en escena actuales, realizadas por artistas internacionales de reconocido prestigio. En su primera cita fue presentado y discutido *En el principio era la idea*, basado en el espectáculo *El evangelio de Oxyrhincus*, del Odin Teatret. El 18 de mayo se proyectó *Un hombre que se ahoga*, con texto y puesta en escena del dramaturgo y director argentino Daniel Veronese, basado en *Las*

tres hermanas, de Anton Chejov. El 8 de junio correspondió a *Esparcid mis cenizas en Eurodisney*, con texto y puesta en escena del dramaturgo y director español Rodrigo García.

Siempre martes, y siempre a las 8 de la noche, la cita de julio, realizada el día 6, correspondió al material 4:48 *Psicosis*, de Sarah Kane, montaje a cargo del joven director argentino Luciano Cáceres.

Premio Nacional de Danza 2010

Este 13 de abril un nuevo Premio Nacional de Danza se sumó a la lista de maestros imprescindibles de este arte. El jurado, presidido por Santiago Alfonso, e integrado por los también premios nacionales de danza Cristi Domínguez e Isidro Rolando, la *maître de ballet* Marina Villanueva, el diseñador José Manuel Alcaide, la profesora Lilliam Chacón y el periodista Yuris Nórico, decidió otorgarlo a Tomás Morales, bailarín, coreógrafo, director artístico y maestro.

Entre los nominados se encuentran además Laura Alonso, Ernesto Armiñán, María Elena Llorente, y Clara Luz Rodríguez; sin embargo, la decisión fue unánime: había que reconocer el extraordinario itinerario artístico de Tomás, que abarca medios tan diversos como la televisión, el cine, el cabaret y el teatro musical.

Matancero de nacimiento, reconocido con la Medalla «Raúl Gómez García» y con la Distinción «Nicolás Guillén», llegue a Tomás Morales la felicitación de *tablas* por su intenso bregar, su incansable amor por el arte danzario, ese que aún le hace ir a Tropicana cada noche y saborear el dulce encanto de los cuerpos en movimiento.

Mensaje internacional por el Día Mundial de la Danza 2010

El 29 de abril el bailarín argentino Julio Bocca fue el encargado del mensaje internacional por el Día Mundial de la Danza. Bocca, creador del Ballet Argentino y actualmente director del Cuerpo de Baile del SODRE, en Uruguay, es uno de los más importantes bailarines argentinos de todos los tiempos. Aquí va su mensaje, breve y apasionado:

La Danza es disciplina, es trabajo, es enseñanza, es comunicación. Con ella nos ahorramos palabras que tal vez otras personas no entenderían y, en cambio, establecemos un idioma universal que nos es familiar a todos. Nos da placer, nos hace libres y nos consuela de la imposibilidad que tenemos los humanos de volar como los pájaros, acercándonos un poco al cielo, a lo sagrado, a lo infinito.

Es un arte sublime, diferente cada vez, que se parece tanto a hacer el amor que al finalizar cada representación nos deja el corazón latiendo muy fuerte y esperando con ilusión la próxima vez.

Miguel Rubio, Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte

En medio de Mayo Teatral, el martes 11 de mayo se celebró en la Sala «Manuel Galich» de la Casa de las Américas el acto de entrega a Miguel Rubio, director del grupo peruano Yuyachkani, del título Doctor Honoris Causa en Arte por el ISA. El acto contó con la presencia del Ministro de Cultura de Cuba, Abel Prieto, del presidente de la Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar, del Dr. Rolando González Patricio, rector de la Universidad de las Artes, y de directivos de la Casa, actores del Grupo Cultural Yuyachkani, teatristas y estudiantes cubanos.

El «elogio», pronunciado por la doctora Raquel Carrió, recordaba la influencia que el grupo fue dejando en el teatro cubano, desde su experiencia artística y pedagógica, así como el profundo sentido humano, latinoamericano, de su obra. Y culminaba Raquel:

Por haber participado y compartido su saber y sus imágenes, sus utopías y sus heridas con maestros y directores, actores e investigadores, estudiantes y varias generaciones de teatristas en Cuba; por la generosidad con que ha sabido acompañarnos en los momentos difíciles de nuestra historia, así como por los aportes teóricos, técnicos y metodológicos en el terreno de la creación, la investigación y

la pedagogía teatrales; por el valor humanista de sus producciones y por una ética personal y profesional que constituye un paradigma de honestidad intelectual, valor artístico y compromiso con las causas más justas de Nuestra América, a nombre de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, sus profesores y estudiantes, y del movimiento teatral y cultural cubano, felicito al maestro Miguel Rubio Zapata por el otorgamiento del título de Doctor Honoris Causa y le agradezco, de todo corazón, su presencia entre nosotros.

En sus palabras de agradecimiento, Miguel Rubio rindió homenaje a quienes considera sus maestros, y amén de recordar la trayectoria de Yuyachkani, y su labor en ella, también analizó diversos factores referentes al teatro latinoamericano, tales como su historia, su actualidad y la recepción que de él se hace en todo el mundo. Decía Rubio: «Tenemos que hacer un gran esfuerzo para no enfermarnos de olvido, sin que la historia nos pese tanto que nos impida encontrar un equilibrio entre el pasado y el futuro.». Esta distinción, la más alta que concede la Universidad de las Artes de Cuba, es un homenaje a Miguel no solo por su inmensa trayectoria junto a Yuyachkani, sino como aliciente para ese futuro que él vislumbra, y en el que seguramente nos estará acompañando.

Dos nuevos espacios en la Compañía «Rosario Cárdenas»

La Compañía «Rosario Cárdenas» abre dos nuevos espacios: Té-Danza-Video, dirigido esencialmente a estudiantes y profesionales de la danza, y Punto Fugaz, para un público general. El propio salón de la Compañía, en el Centro de Danza de La Habana, acogió la primera cita de Té-Danza-Video, realizada el sábado 22 de mayo a las 10:30 a.m. con la proyección de materiales sobre significativos exponentes de la danza contemporánea: de Pina Bausch, *Die Klage der Kaiserin*, 1992, Alemania; de Trisha Brown, *Early Works (Watermotor)*, 1978 y *Accumulation with talking plus Watermotor*, 1979),

Estados Unidos; de Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas Phase (Piano phase y Come out)*, 2002, Bélgica; y de Rosario Cárdenas, *Noctario*, 1994, Cuba. Este último constituye el primer material de videodanza desarrollado en Cuba. Los terceros sábados de cada mes tendrán lugar los próximos encuentros.

Punto Fugaz cita a los últimos jueves de cada mes, y en su primera edición, el jueves 27 de mayo a las 5 p.m., inició con la exposición personal del joven pintor Osmani Piedra: *Pimienta, sal y limón*; el *work-in-progress: In-tact* (título provisional) de Dixán Garrido, bailarín de la Compañía; la proyección del documental: *Habana años 50* y la presentación del proyecto musical *Anima Voice* de Marta Salgado (viola) y Reina María García (piano).

Si bien en Punto Fugaz se aprecia un notable interés por crear un espacio interdisciplinario, donde los diferentes géneros y modos de la creación artística confluyan en un vértice común, ambos espacios forman parte de un intento de diálogo, conocimiento y disfrute del arte danzario para todo el público interesado.

I Encuentro Internacional de Maestros de Danza

El Encuentro de Maestros de Danza, por primera vez con cobertura internacional, se celebró del 7 al 13 de junio de 2010 en Guantánamo. Organizado por la compañía Danza Libre, la UNEAC y la AHS, esta fue una ocasión propicia para que maestros, bailarines, percusionistas, coreógrafos, investigadores, críticos y otros interesados cubanos y extranjeros compartieran el amplio programa de actividades, en el que se incluían clases magistrales, talleres, conferencias tanto de ballet clásico como de danza contemporánea, un panel en torno a la teoría, crítica y enseñanza del arte danzario, bailes y música de origen folclóricos impartidos por especialistas cubanos y extranjeros. El propósito de esta agenda es proporcionar a los participantes la oportunidad de perfeccionar sus prácticas técnica y metodológicamente, así como de conocer otras nuevas.

BarrioCuento 2010

Del 25 al 29 de junio se desarrolló en varias locaciones de la capital el Festival de Oralidad Escénica BarrioCuento 2010, dedicado a la cultura oral de Haití y al xv aniversario de la compañía Teatro Cimarrón, dirigida por el poeta y dramaturgo Alberto Curbelo.

En su inauguración, en la Casa del ALBA, Teatro Cimarrón otorgó la distinción «Calibán», con la que reconoce a grandes personalidades y acciones culturales de nuestra América, a Nancy Morejón y a la Misión Cultural Corazón Adentro de Venezuela. El Premio «Mackandal» fue entregado al poeta y africanista Rogelio Martínez Furé, al dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa, al escritor Heriberto Feraudy, al coreógrafo Isidro Rolando, a la directora del CENESEX Mariela Castro Espín, a la periodista Julia Mirabal y a los destacados cuenteros escénicos Haydeé Arteaga, Elvia Pérez, Silvia Tellería, Adael Rosales y Jesús Julián García. También recibieron dicho Premio la Fundación «Fernando Ortiz», el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, la emisora Habana Radio de la Oficina del Historiador de Ciudad de La Habana y la Brigada Artística «Marta Machado», que dirige el artista de la plástica Kcho.

BarrioCuento 2010 extendió sus presentaciones para niños al Pabellón de Cultura de EXPOCUBA, al Parque Ecológico «Monte Barreto», y para los adultos realizó una Gran Contada en la Sala «Llauradó». Esta edición no fue competitiva, pues se otorgaron los Premios «Juan Candela» a personalidades con las que Teatro Cimarrón ha trabajado durante tantos años de intenso quehacer cultural comunitario en la Sierra Maestra, en las montañas de Guantánamo y en Pinar del Río, en comunidades campesinas de difícil acceso, y en escuelas especiales y centros hospitalarios. Estos premios, entregados en el acto de clausura, también en la Casa del ALBA, fueron dados a los promotores culturales y periodistas Jorge Rivas Rodríguez y Fernando Rodríguez Sosa, a los actores Pepe Pantoja (La Carreta de los Pantoja, Isla de la Juventud), Ariel Hernández (Gue-rilla de los Teatros, Granma) y Frank

Pérez (AHS, Cienfuegos). Al cumplir-se el 75 aniversario del nacimiento de María del Carmen Garcini, fundadora del espacio «La hora del cuento» de la Biblioteca Nacional, junto a Eliseo Diego y María Teresa Freyre de Andrade, se reconoció el trabajo de la Cátedra Cubana de Narración Oral Escénica que lleva su nombre, y el de su presidenta, Nisia Agüero.

Obituarios

Adiós, Fernando

Si en alguien se demuestra que la cultura es energía, y no ornamento ni lujo vano, es en Fernando López (1949-2010), fundador y primer actor del grupo de teatro Los Cuenteros, de La Habana.

La vitalidad de su actuación; su versatilidad en escena y la sustancia popular y cubanísima, que alimentaba la creación de sus personajes, le ganaron la admiración y el amor de todos los públicos, especialmente el infantil.

Por sus manos de titiritero y su figura inigualable de payaso absurdo y feliz transitó la alegría infantil y la risa como un estado de liberación y mejoramiento humano. Fernando ejercía un encantamiento que nos regresaba a una edad sin sombras, irremediamente nos devolvía los juegos y rasgaba las vestiduras de la convencionalidad.

El barrio de la Martina, La calle de los fantasmas, Romelio y Juliana, y muchas otras obras donde actuó le valieron, más que aplausos, una importante cosecha de premios. Todo el repertorio de Los Cuenteros lleva su huella, y nosotros también, en los ojos y la emoción.

Del hombre laborioso y humano que fue huelga hablar, cuando estamos en presencia de un actor de incontables recursos y amplia versatilidad, con la experiencia de una verdadera cátedra de cuarenta años en el teatro de títeres y la actuación para niños y jóvenes.

Mientras decíamos adiós al actor Fernando López, más difícil se nos hacían las palabras. En una evocación de la energía vivificadora que produce el arte, fuente de esperanzas y elevación humana, solo cabrá el aplauso y la canción con que el público y el teatro despidieron a Fernando. (Omar F. Mauri Sierra)

Muere Kazuo Ohno

El bailarín y coreógrafo japonés Kazuo Ohno, uno de los fundadores de la danza butoh, cuya obra es considerada referente cultural en el arte dancístico, murió el martes 3 de junio en un hospital de Yokohama, Japón, debido a complicaciones respiratorias. Tenía ciento tres años.

Kazuo Ohno nació en la ciudad de Hakodate, en la provincia japonesa de Hokkaido, en octubre de 1906. A los veinte años vio un espectáculo de la bailarina española Antonia Merce, conocida como *La Argentina*, el cual marcaría su vida. Estudió para ser profesor de educación física, y comenzó a bailar cuando se le pidió dar clases de danza a sus alumnas. Empezó su entrenamiento con los pioneros de la danza moderna en Japón Baku Ishii y Takaya Eguchi. En 1938 fue enrolado en el ejército y permaneció nueve años en los campos de batalla, en China y Nueva Guinea, donde fue prisionero de guerra. Al volver, en 1949, ofreció su primer recital en el Kanda Kyoritsu Hall de Tokio. Tenía cuarenta y tres años. Pero fue en 1950 cuando daría a luz su revolucionaria «danza hacia la oscuridad», con la colaboración de Tatsumi Hijikata. Fue su respuesta al horror que dejaron en su país las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki.

En toda América Latina el fallecimiento de Ohno ha sido motivo de tristeza, pues sus presentaciones de danza butoh en el continente marcarían a numerosos creadores, muchos de los cuales comenzaron a crear una danza que iba más hacia el interior del ser humano, de sus raíces, sus antepasados, su más oscuro y recóndito ser.

e n

tAbLiLLA

Con una nueva iniciativa de promoción abrió la Casa Editorial Tablas-Alarcos el año 2010, de celebración de una década de intenso trabajo. *el tándem*, nuestro boletín digital, se convierte en una vía para informar no solo nuestras actividades, sino también otros eventos del panorama cultural, así como para difundir artículos, entrevistas y textos teóricos sobre los escenarios de Cuba y el mundo. Distribuido por correo electrónico, y con una frecuencia mensual, *el tándem* es augurio del nuevo espacio físico que nos abrigará como sede, en Línea y B.

Este 2010, marcado en sus inicios por las Jornadas Villanueva, contó con nuestra participación el miércoles 13 de enero, en la Sala «Villena» de la UNEAC, en una tarde de recordación del maestro Freddy Artiles. El 27 tuvo lugar la presentación de los volúmenes publicados durante 2009 por Ediciones Alarcos, en los estudios Areíto de la EGREM, y dos días después, el 29, en el Centro «Dulce María Loynaz», Francisco López Sacha dictó su conferencia «150 años de Chejov», a las 4:00 pm. La entrega de los premios de nuestro ciclo de concursos 2009-2010 se celebró los días 20 y 22.

Como cada febrero, la Casa Editorial Tablas-Alarcos se hace presente en la Feria Internacional del Libro de La Habana. A esta edición aportamos tres títulos de la colección «Biblioteca de Clásicos»: el volumen II de *Obras del gran narrador y dramaturgo austriaco Thomas Bernhard*; la reedición de *Textos para el teatro*, de Heiner Müller; y *El trabajo del actor sobre sí mismo*, de Konstantin Stanislavski, nuestro aporte ante la dedicatoria de la XIX Feria Internacional del Libro a Rusia. Este último título da a conocer en Cuba la primera traducción desde el ruso bajo su título original, antes conocido como *La construcción del personaje*, y que abre una serie que pretende publicar las obras completas de este autor imprescindible. Los nuevos títulos fueron presentados el domingo 21 de febrero en la Sala «Alejo Carpentier» del Parque Histórico Militar Morro-Cabaña por Ernesto Fundora, editor de la Casa, y su invitado, el teatrólogo William Ruiz Morales. También en el marco de la Feria, presenciamos una vez más *Neva*, de Teatro en el Blanco, grupo chileno atendido, entre otras instituciones, por esta Casa Editorial.

desde

La IV edición del Festival Internacional de Artes Escénicas de Panamá 2010, del 17 al 24 de marzo, citó a lo mejor del teatro y la danza contemporánea del mundo, con énfasis en Iberoamérica. Además de las puestas en escena, el evento programó conversatorios críticos y mesas redondas. Omar Valiño, director de nuestra Casa Editorial, impartió un taller de apreciación teatral, además de realizar la presentación formal de *tablas*.

El mes de marzo contó también con la presentación de nuestros volúmenes en varios espacios, tales como la biblioteca del ISA el 26, en celebración del Día Internacional del Teatro, y durante el XVI Festival y Concurso Máscara de Caoba, en Santiago de Cuba, del 26 al 31.

Comenzaba el mes de abril, justo cuando nuestra Casa Editorial celebraba sus diez años de *tablas* con Alarcos, con el Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato y Espacio Vital, que del 1 al 4 tuvo lugar en la ciudad de Pinar del Río. Asistieron como parte del jurado el actor e investigador Roberto Gacio Suárez, quien lo presidió, nuestro director Omar Valiño y la teatróloga y *webmaster* de Tablas-Alarcos Amarilis Pérez Vera. Allí se presentaron los nuevos volúmenes que vieron la luz a propósito de la XIX Feria Internacional del Libro de La Habana.

Unos días más tarde llegaba el 9no Taller Internacional de Títeres de Matanzas, celebrado entre el 10 y el 18, en el que una parte de nuestro equipo de redactores y editores colaboraron con el boletín *Titereteando*. Dentro de las actividades de nuestra editorial en el evento se encontró la presentación del título *Igba Layé*, una recopilación de la amplia obra dramática de René Fernández, Premio Nacional de Teatro en 2007. La presentación-homenaje tuvo lugar en la Sala Papalote, el día 13 en la noche.

El Círculo de Estudios Teatrales constituyó la concreción de un viejo deseo experimentado por todos y la asunción definitiva de un rol que la Casa ha desempeñado durante los últimos diez años, con su constante trabajo de

promoción de la obra crítica y dramática, así como por su programación y gestión de conferencias, seminarios y talleres. El Círculo de Estudios Teatrales viene a nombrar un espacio que ya había nacido en la práctica. Sesionará en todas aquellas salas y aulas que se ofrezcan a su disposición y estará abierto a todas las personas interesadas en el estudio de las artes y las letras. Dicho espacio comenzó con el seminario: «Las ficciones del sujeto en el teatro cubano contemporáneo», impartido por el licenciado en Teatrología William Ruiz Morales en el Colegio de «San Gerónimo», todos los jueves de 9:00 a.m. a 12:00 m.

Mayo llegaba con el festejo que implica una nueva edición de Mayo Teatral, realizada entre el 7 y el 16 bajo el auspicio de la Casa de las Américas. Nuestra Editorial centró sus actividades en nuevas presentaciones de libros, celebradas en espacios tan disímiles como las Romerías de Mayo, en Holguín, el día 7, el Cine de Caimito, La Habana, el jueves 20, y el lanzamiento de dos títulos prometedores: *Siete obras*, de Daniel Veronese y *El viaje termina en Elsinor*, de Arturo Arango. El primero fue lanzado en el Palacio del Segundo Cabo el sábado 15, a las 11 a.m., junto a *Igba Layé*, de René Fernández. *El viaje termina en Elsinor* (Premio Virgilio Piñera 2008), el 19, a las 5:00 p.m. en la Sala «Villena» de la UNEAC.

El XIII Festival de Teatro de Camagüey abrió su cita el 29 de mayo, y hasta el 5 de junio propuso intensas jornadas después de cuatro años de ausencia. Nuestra Casa Editorial acudió a este en el marco de sus celebraciones de los diez años de *tablas* con Alarcos. Por azar, entre títulos de libros, números de la revista y un catálogo sobre esta década de trabajo, llegamos a Camagüey con diez resultados. Precisamente allí, en el Festival de 2000, dimos a conocer el primer número de la tercera época de *tablas* y el título inicial de las nacientes Ediciones Alarcos: *El baile*, de Abelardo Estorino. Es propicio el festejo, como una vuelta a casa. La Academia «Vicentina de la Torre», siempre a las 11:30 a.m., fue el lugar elegido para nuestras presentaciones de libros, realizadas entre el 29 de mayo y el 2 de junio. Allí estuvieron los nuevos títulos de

dramaturgia cubana, los volúmenes de la «Biblioteca de Clásicos» (Stanislavski, Bernhard y Müller), y *Siete obras* de Veronese. Un panel por los diez años de *tablas* con Alarcos abrió la primera jornada de junio, a manera de balance y recuento. Dicho balance es esencialmente recogido por el *Catálogo de publicaciones y Memoria institucional de la Casa Editorial Tablas-Alarcos*, multimedia digital que pondrá en manos del lector imágenes, descripciones y fichas técnicas de cada una de las publicaciones de *tablas*, de las multimedias y colecciones de Alarcos, y las *online* de nuestra página web y boletín digital *el tándem*. Además conforman parte de nuestra memoria institucional una serie de premios y eventos también recogidos por el catálogo.

De nuestra presencia en Camagüey quedaron pendientes las presentaciones de *Desdramatizándome*, de Nara Mansur, y la inauguración de la colección «Oralia» con *Celebración del lenguaje*, de Adolfo Colombres, volúmenes presentados en la capital a nuestro regreso. La apertura de esta colección transcurrió el pasado 23 de junio de 2010 en presencia de sus principales coordinadores Jesús Lozada y Mayra Navarro, mientras *Desdramatizándome* halló su espacio en La Noche de los Libros el pasado 2 de julio en La Rampa.

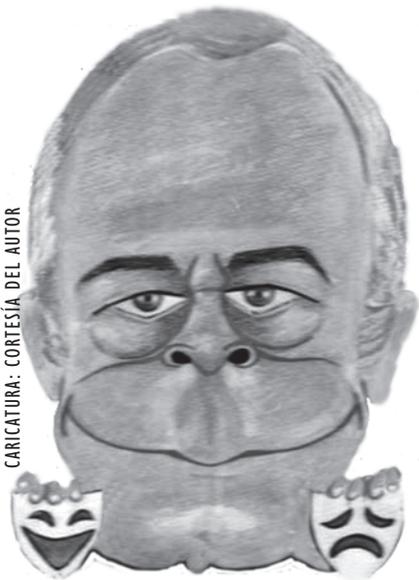
En los meses de mayo y junio, nuestro director presentó el «paquete Alarcos 2010» en las sedes de la UNEAC de Guantánamo (26 de mayo) y Santiago de Cuba (29 de junio). Así proseguimos con la circulación de nuestros libros y revistas por todo el país. A estas alturas del año, hemos estado presentes en las provincias Pinar del Río, La Habana, Matanzas, Ciudad de La Habana y Camagüey. Continúa la Casa Editorial Tablas-Alarcos con su afán por hacer cada vez más cercana la palabra teatral.

San Ignacio 166

Carlos Padrón

El más justo de los tribunales

CARICATURA: CORTESÍA DEL AUTOR



He sido llamado a declarar. No importa qué alguacil me conduce, ni ante cuál juez; no importan las características del tribunal. Me piden que evoque lo inatrapable.

Nada se nos presenta más escuadrado que la evocación de un hecho teatral en el que hayamos sido protagonistas. En los vecinos desempeños de la radio, la TV y el cine suele contarse con copias exactas de lo que dejamos como resultado. En cuanto a las artes que abonan la cultura material —la plástica, la arquitectura—, solo la intempestiva destrucción podría privarnos de una ponderación del hecho estético. Al músico, de no haber fijado su obra en algún soporte, le basta con apelar a la memoria, afinar de nuevo su instrumento y reinterpretar. Pero los artistas escénicos dependemos del texto, la escenografía, el vestuario, las luces y de otros artistas escénicos, en tal medida, que se nos hace difícil reproducir una experiencia algo lejana en el tiempo.

Durante mis años de relacionero —como actor, director, dramaturgo— publiqué varios intentos de teorización en busca de lo que los estructuralistas habían acuñado en los 60 como conceptualización del fenómeno. Al no guardar distancia alguna con lo que quería aprehender, no analicé resultados —es decir, efectos— sino causas y procesos. Urgía explicar por qué un grupo de locos nos habíamos lanzado a la calle, en un acto que rozaba la desesperación, para encontrarnos con un público que sentíamos necesitado de establecer una dependen-

cia con lo que pretendíamos ofrecerle. O, íéramos nosotros los que, de manera egoísta, queríamos satisfacer a toda costa nuestra necesidad —diríase mejor «sed»— de comunicación con aquel mal llamado gran público? Y, por añadidura, ¿no pudiera calificarse de acto de vanidad, de puro regodeo narcisista, explicar los procesos: con cuáles recetas cocinábamos aquella forma de expresión, y de paso dejar bien sentado que nadie podría imitarnos, que no necesitábamos epígonos?

A casi cuarenta años del inicio de aquella experiencia, confieso que ningún estudio, investigación, crónica e incluso material audiovisual realizado para explicar el teatro de Relaciones en Santiago de Cuba —entre 1973 y algún instante de los 80 tempranos—, me satisface. Ahora me asalta la casi certeza de que complacer en ese sentido a cualquiera de mis compañeros más conspicuos: Pomares, el espíritu de Rogelio Meneses, Héctor Echemendía, Herrero, Norah Hamze, Gaínza, sería también improbable. Aventuro por ellos —quienes infiero deben de percibirlo como yo— que haber vivido esa experiencia nos otorga una particular sensibilidad sobre el tema. Cuando a cualquiera de nosotros le hacen una pregunta o alguien solicita una exposición —escrita, verbal, en fin—, el jugador principal es el inconsciente; no la memoria, que en el caso del teatro, y quizás más por tratarse de un grupo que trabajó en cientos de plazas, calles, avenidas —ciento y pico de funciones de *Santiago Apóstol*, cuatrocientas de *El 23 se rompe el corajo* y tantas otras— se nos presenta inconexa, errática. Y con el inconsciente no se juega. Quiero decir que el ejercicio de desenmarañar esa zona puede significar, para los protagonistas, igualmente un placer

o un martirio. Además de que el inconsciente de estos importantes testigos puede no servir de nada a quienes inquietan y tratan de encontrar la verdad sobre un proceso cultural.

No obstante, los pesquisidores de hoy, por no haber participado en aquellas andanzas, estarán siempre mejor posicionados que cualquiera de nosotros para tasar la magnitud de los resultados, emitir juicios sobre el valor de tan singular faena y registrar la huella cultural que pueda aún reconocerse. En definitiva, si existieran, esos descubrimientos serían lo único que se le podría reconocer a un movimiento teatral que llamó la atención de conservadores, escépticos, académicos y vanguardistas.

Para los protagonistas, insisto, la distancia, en este peculiar caso, contribuye a desdibujar, a servirnos solo como guía travieso entre los recovecos de una intrincada casa de espejos —situación en la que a veces me siento sumergido, como en un sueño fantástico, cada vez que, como ahora, soy llamado a declarar.

Alguna recomendación puedo hacerle a nuestros alguaciles y jueces: trasládense a Santiago de Cuba y hablen con la gente: artistas —sobre todo los que no hacen teatro: bailarines, plásticos, músicos—, escritores también —por qué no—, funcionarios, más bien exfuncionarios; pero, sobre todo, hablen con la gente, con todos aquellos que hace un rato cumplieron los cuarenta. Ese sería, pienso, el más justo de los tribunales.

Y exímanme de más comparecencias.

En Ciudad de La Habana, noviembre de 2010

Centenario de
Dora Alonso
(1910-2001)

