

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



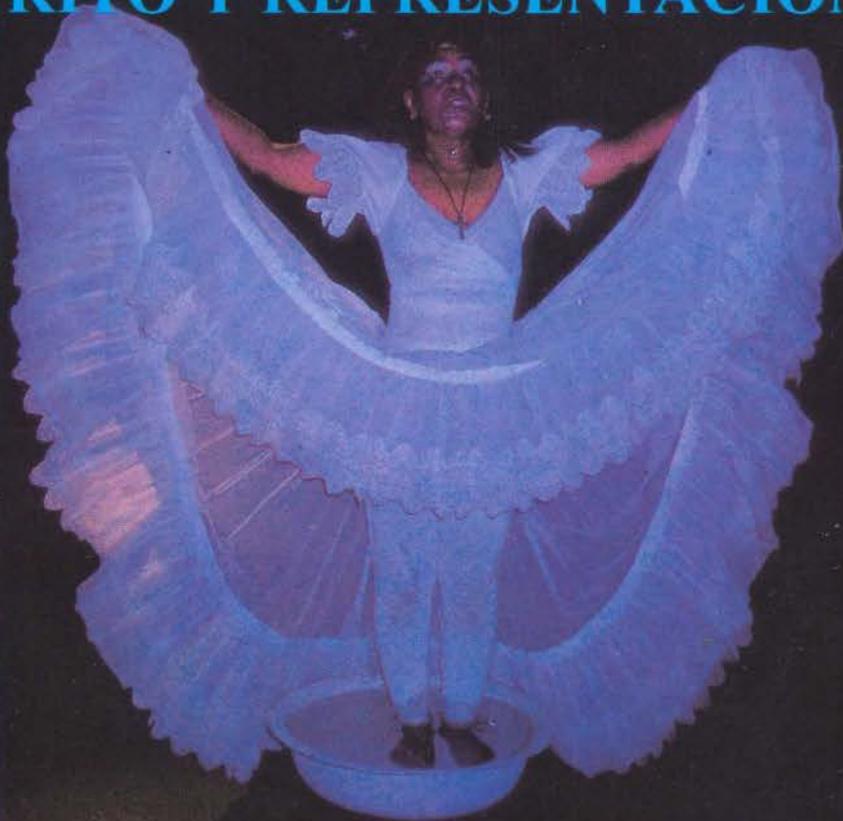
ISSN: 08641374

# tablas

revista de artes escénicas No. 4/1996

seminario internacional

RITO Y REPRESENTACION



Libreto No. 40

**BETUN**

de Gerardo Fullada León

**ENTREVISTA**  
**EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA**  
dramaturgo y director teatral

**tablas No. 4/1996**  
 revista del Consejo Nacional  
 de las Artes Escénicas  
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,  
 Habana Vieja, Cuba.  
 Apdo. Postal 297  
 Teléfono: 62 8760  
 Fax: (537) 33 3810

Directora  
**YANA ELSA BRUGAL**

Redacción  
**ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.**  
**MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ**

Diseño computarizado  
**ORLANDO S. SILVERA HDEZ.**

Mecacopia  
**JACQUELINE PUEBLA**

Secretario ejecutivo  
**PEDRO LUIS MTNEZ.**

Administración  
**RIGOBERTO SANCHEZ**

Portada: **Remolino en las aguas.**  
 Compañía Rita Montaner. Foto: Alfredo  
 Jiménez. Contraportada: *El gallo del  
 huevo de oro.* Autor: Juan Moreira.  
 Año: 1996. Técnica: acrílico/tela. Medi-  
 das: 97cm.x1.30cm.

**tablas** aparece cada tres meses. No se  
 devuelven originales no solicitados.  
 Cada trabajo expresa la opinión de su  
 autor. Permitida la reproducción indi-  
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-  
 so por Empresa del Libro Alfredo López.  
 No. 52/octubre-diciembre.



*seminario internacional*  
 FUNDACION FERNANDO ORTIZ  
 ritos y representación

**PALABRAS DE APERTURA**

Miguel Barnet.....3

**¿ADIOS AL SINCRETISMO?**

Rubén Zardoya Loureda.....4

**TRANSCULTURACION E INTERCULTURALIDAD**

**ALGUNOS ASPECTOS TEORICOS**

Inés María Martiatu Terry .....8

**LA POSESION**

Miguel Barnet.....14

**STANISLAVSKI Y LA POSESION EN EL RITUAL AFRO-CUBANO**

Yana Elsa Brugal.....16

**LA REFORMULACION DE LO POPULAR**

**DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES**

Magaly Espinosa Delgado.....19

**LO RITUAL: CAUCE DE LO POPULAR**

Gerardo Fullea León..... 21

**FIESTAS POPULARES TRADICIONALES**

**TEATRALIDAD Y RITUALIDAD CONTEMPORANEAS**

Virtudes Feliú Herrera..... 24

**HOMBRES, MITOS Y TITERES**

**ETERNA APROXIMACION AL FUEGO**

Armando Morales..... 29

**DANZA Y RITUALIDAD**

Ramiro Guerra..... 32

**LO RITUAL EN LA PANTOMIMA**

Olga Flora Fábregas..... 36

**PRENDAS VESTIMENTARIAS DE LOS NEGROS**

**CURROS**

María Elena Molinet..... 37

**EL TEATRO AFRO-COLOMBIANO**

**ECOS DEL AFRICA ANCESTRAL**

Beatriz Rizk.....42

**CUBA Y SUECIA**

**EL TEATRO DE TITERES Y LOS MITOS RELIGIOSOS**

Eina Hagberg..... 47

**talleres**

**TRANCE Y ACTUACION**

I.M.M.T .....50

**EN BUSCA DE LA MEMORIA PERDIDA**

Elvira Van Brakle Guerra.....54

UNA MANERA DE ENFRENTAR EL DEVENIR

I.M.M.T.....58

Libreto No. 40

**BETUN**, de Gerardo Fullea León

entrevista

ASUMIR EL MESTIZAJE DE LA CULTURA CUBANA

Alberto Curbelo.....79

*tablas*

LA DRAMATURGIA EN LA DANZA CUBANA ACTUAL.....81

YORICK ENTRE NOSOTROS

Maité Hernández-Lorenzo.....85

GUANABACOA 96

GARABATOS DEL RETABLO

A. C.....86

AMBITO  
CUBANO



**Críticas**

CULTURA Y TEATRO POPULARES

Mercedes Santos Moray.....89

UN ESPACIO PARA LA OTREDAD

Waldo González.....91

TE SIGO ESPERANDO

Roberto Gacio Suárez.....93

UN PRINCIPE AZUL EN LA SOLFA DEL TROPICO

Esther Suárez Durán.....96

REVIVE EL BEL CANTO SU EPOCA DE ORO

Ada Oramas.....97

ANIVERSARIO 160 *Gran Teatro de La Habana*..100

DANZAR EN BUSCA DEL INFINITO

Ernesto Rodríguez Hernández.....102



TABLILLAS.....106

INDICE 1996.....110



**seminario internacional**  
FUNDACIÓN FERNANDO ORTIZ  
ciencia, conciencia, paciencia  
**rito y representación**  
( 1 1 - 1 4 de diciembre, 1 9 9 6 )

*Nuestra institución tablas, en coordinación con la Fundación “Fernando Ortiz”, realizó -del 11 al 14 de diciembre- el Seminario Internacional “Rito y representación”, evento interdisciplinario que contó con la participación de destacados etnólogos, investigadores, estudiosos y creadores nacionales y extranjeros.*

*El cónclave destinó espacios a los aspectos teórico-prácticos relacionados con esta temática y a una muestra teatral. Por la importancia de las ponencias presentadas, reproducimos en esta ocasión algunas, así como reseñas sobre los talleres impartidos.*

*Esperamos que con dichos trabajos se logre un acercamiento a esta temática tan viva en la escena cubana actual.*

*Además de los exponentes que aquí se incluyen, pudimos contar con las intervenciones y ponencias de Huberto Llamas, Alberto Pedro, José Acosta, Lázara Menéndez, Sonia Williams (Jamaica), Mauricio López (El Salvador), Elizabeth Palo (Suecia), Eduardo González (Estados Unidos), Patricia González (Colombia-Estados Unidos) y Rómulo Pianacci (Argentina).*



# PALABRAS DE APERTURA

Miguel Barnet

**R**ito y representación se unen en este evento que inauguramos hoy. Rito, como esencia de toda representación, y representación, como expresión de todos los rituales. Rito, desde que, en su inicio, allá en lo remoto del tiempo, en nuestros campos se ensayaban las ensaladillas que dieron lugar a nuestro teatro popular, bufo o vernáculo, en la época en que los juglares andariegos deambulaban por la Isla dándole cuerpo a nuestra más genuina expresión teatral. Rito, como expresión de una tradición legitimada en la escena, épica, dramática o lírica, y como condensación de una expresión alegórica que acopla realidades opuestas o alejadas entre sí. Rito, como exorcismo salvador, como poder, como acto de conocimiento. Representación, como camino hacia la imagen, hacia la revelación de lo oculto, de lo que adquiere su luminosidad mediante la palabra y el gesto; salto mortal y cambio de naturaleza. Es también un regreso a nuestra naturaleza original. Lo segundo, como categoría ritual, plasmado en formas diversas: danzas, poesía, pantomima; todo eso es el teatro. Y de eso se trata en este evento, de llegar a la revelación de nosotros mismos con los recursos de antiguo conocidos como rituales.

Lanzado a la vida, el hombre se crece ante ella y muestra todos sus instrumentos; lanzado a la muerte, el hombre rehace la vida constantemente y crea su imagen plena. Eso también es el teatro. En Cuba tenemos grandes ejemplos de este extraordinario ejercicio.

Rito y representación se confunden a lo largo de la historia, ambos se complementan en un sólo instante de incandescencia. El teatro cubano, como todo teatro, en su origen fue ritual. Rito que llevó a la imagen de una cultura mestizada simbiótica; rito que se representó en todas sus ramas: religioso, social, sagrado, profano. Encarnación de un pueblo que ha sabido inventar una alquimia prodigiosa, una sustancia real.

Fernando Ortiz escribía de todo esto en su magna obra *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba*, de las procesiones callejeras, los bailes pantomímicos de representación teatral, cuajados de lecciones, como expresión de viejos cultos ancestrales que dieron inicio al teatro integral y que fueron el verdadero comienzo de la poesía. Nuestro arte dramático no se puede entender cabalmente si no se conocen las danzas rituales originarias del folclor cubano de origen africano. Estas danzas -con un fuerte sentido social, muy por encima del estético- son el motivo principal de nuestra expresión gestual y simbólica. Sin el conocimiento de las mismas no podremos jamás entender la gestualidad del cubano, sus códigos parlantes, consustanciales con la vida de todo. Como el habla, nuestra danza proporciona al hombre social una rica gestualidad que lo diferencia del resto del continente. Se dice que el hombre cubano baila con todo el cuerpo y es cierto. Pero actúa y representa su discurso también con todo el cuerpo. Y ahí su origen ritual, su auténtico lenguaje. La palabra, el gesto, el ademán, la genuflexión, el contoneo, el paso, el salto, la carrera, el *arrollao* y todos los innumerables movimientos de que es capaz el cuerpo humano son expresiones de estado psíquico. El cubano despliega impudicamente como signo representativo y palanca de un impetuoso deseo de ser. La danza, pues, da pie a la expresión hablada; es el teatro sin palabras, la emoción en su estado más primario. Como escribió Fernando Ortiz, la danza es una ópera bailada, en la cual a la figura ha de unirse el sentido íntimo y vital de la representación. Por eso, siempre he pensado que no se puede entender nuestro teatro, es decir, nuestra rica gestualidad, si no se conocen las danzas procesionales y los bailes que, al ritmo del tambor o del güiro, se llevan a cabo en las fiestas profanas o religiosas del pueblo cubano. Allí está la semilla, el germen de todo el teatro vernáculo, el verdadero mimodrama. Danzantes enmascarados o ataviados con trajes típicos, como el de los iremes abakuá, producen un efecto teatral de representación único, que da un signo muy especial a la expresión cubana. Sin el estudio profundo de estas expresiones, desconocemos la génesis de la comunidad. El carácter extrovertido y la intención simbolista del hombre cubano que apela a elementos animistas o a símbolos de la naturaleza animal o vegetal, marcan de modo definitivo la expresión nacional.

En las formas teatrales de origen africano y en la música africana y española y su rica expresividad radica el secreto de quiénes somos y qué queremos demostrar cada día con la voz, las manos y todo el cuerpo. Como dije, el bufo, el vernáculo y nuestro espectáculo cabaretístico son el pilar sobre el que se sostiene el moderno teatro cubano. Y ello parte en su totalidad de la danza

## seminario internacional

procesional, de la rumba de barrio, del complejo y abigarrado ceremonial abakuá y de las danzas lucumies y congas, del coro santero y del mani, entre otras formas conocidas.

¿Cómo explicar el teatro guiñol, llevado a la escena por la mano maestra de los Camejo? ¿Cómo explicar a Carlos Felipe o Virgilio Piñera? ¿Cómo entender a Estorino o a Carlos Díaz? Sin el estudio de estas fuentes es imposible. Función social y función estética en un sólo haz. ¿O es que el negrito, la mulata y el gallego están ahí sólo por dar un tinte cromático a nuestro teatro y no para cumplimentar una función eminentemente social? El teatro cubano, desde sus orígenes más remotos, llevó siempre un contenido social y esto es lo que explica su ritualidad y su representatividad y, además, esa totalidad de la expresión cubana en la que lo profano y lo sagrado se conjugan armónicamente. Creo por todo esto que el gran teatro cubano lleva un mensaje de conjunción de valores, de yuxtaposición de categorías, de postmodernidad.

La compleja gama de arquetipos sociales en Cuba tiene sus referentes más cercanos en los cultos de origen africano y en los hombres y mujeres de la calle. Creo que un ejemplo vivo de esto que afirmo es el repertorio de personajes del teatro de José Ramón Brene, Eugenio Hernández y Gerardo Fullea, para poner sólo tres ejemplos. En fin, que nada salió de la nada. Todo tiene su antecedente en lo positivo que venía cargado de signos, de mensajes y hasta de esclavos. No hablo aquí de las caricaturas que se han hecho de los tipos cubanos, sino de la genuina decantación que lo ha plasmado por legitimidad como arquetipos verdaderos y no como estereotipos falsos. No hablo de la vulgarización de nuestro teatro y sus manías comercialistas, sino del puro sabor a cubanía que está presente en el guajiro socarrón, en el gallego ingenuo y libidinoso, en la mulata sagaz y tierna, en el negrito burlón, cómico y espabilado. Todo esto es parte de la tradición cubana. Quién niega el pintoresquismo y la ramplonería de lo peor del cine cubano de los años 40 y 50, por ejemplo, con aquellos personajes estentóreos, chabacanos y miméticos de un Hollywood de consumo tropical. Las formas más orgánicas del folclor cubano y de la tradición se plasmaron en el teatro con una visión integral y un modo de ser profesional que ha derrotado los estereotipos. Hay que evitar cualquier tipo de sofisticación o modificación alguna. Todo arte es exageración, hipérbole, pero hay que saber modular las formas para no convertirlas en caricaturas que sólo lleven un mensaje parcial e hipertrofiado. Veamos los logros del Conjunto Folklórico Nacional, Danza Contemporánea, la obra de Roberto Blanco, el teatro de pantomima de Olga Flora y Ramón, el teatro de Tomás González, Pepe Santos, Huberto Llamas, en fin, de tantos grupos que con el apoyo del Ministerio de Cultura han desarrollado su trabajo creador.

Rito y representación indaga sobre todos estos tópicos y nos dará luz sobre las fuentes donde hemos bebido los que andamos en estos menesteres. Andar sobre la piel de una cultura es válido sólo cuando aspiramos a llegar a su alma. Analicemos y veamos cuán rica es la tradición cubana. Pero despojémonos de antifaces que cubren el panorama nítido y complejo de nuestro acervo cultural. Evitemos la pedrería y lo funambulesco; adentrémonos en el profundo ámbito de lo auténtico y de ahí sacaremos los jugos nutricios que han enriquecido nuestro acervo. No nos traicionemos. Recordemos lo que nos dijo Fernando Ortiz: un pueblo que se niega a sí mismo está en trance de suicidio. Lo expresó mejor el pueblo cubano: "Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga". ■



## Minuta sobre la transculturación de la religión yoruba en Cuba

Las líneas que siguen están motivadas por la percepción o, quizás, la intuición, de que tanto en la práctica religiosa como en la literatura de carácter divulgativo dedicada al tema, ha ido abriéndose paso lo que podríamos llamar una tendencia a la "desincretización" del culto cubano de origen preponderantemente yoruba, conocido popularmente como *Santería*. No se trata, al menos por ahora, de una tendencia de contornos definidos, bien delimitados, y plenamente autoconsciente, sino más bien de un propósito en ciernes, de una pujanza práctica y conceptual estrechamente vinculada, por un lado, al alto nivel cultural alcanzado por una parte considerable de los religiosos cubanos, con la consecuente inclinación a la reflexión de carácter teológico y, en general, cosmovisivo, y por otro, a la dinámica interna de los estudios, aún preponderantemente divulgativos, de las religiones populares en nuestro país.

Ante todo, se impone aclarar el significado del neologismo *desincretización*, que puede haber provocado un fruncimiento de cejas en algunos y un sentimiento de curiosidad en otros, y sobre esta base, intentar otorgar una forma lógica a mi intuición relativa a la existencia de semejante tendencia en la práctica religiosa y en la reflexión en torno a ésta.

El término *sincretismo religioso* parece tan cotidiano y manido que apenas amerita explicación. Por tal se entiende la unificación orgánica o inorgánica de elementos (mitos, ritos, representaciones individuales y colectivas, formas de comportamiento y de relación social en la comunidad) pertenecientes a religiones diferentes en el proceso de su interacción y desarrollo histórico y, en determinados casos, el surgimiento de una nueva religión con caracteres propios, específicos.

Se ha apuntado con razón que, de una u otra forma, todas las religiones existentes en la historia de la humanidad constituyen el producto -y el proceso- de múltiples sincretismos más o menos extendidos y espaciados en el tiempo. Religiones puras sólo existen en la imaginación teológica, nunca en la práctica real de los hombres. Esta consideración, a propósito, desvaloriza el calificativo de "cultos sincréticos", hoy casi en desuso, pero no hace mucho ampliamente utilizado para designar las religiones cubanas de origen preponderantemente africano. Lo desvaloriza, no porque estos cultos no sean sincréticos -todos lo

# ¿ADIOS AL SINCRETISMO?

Rubén Zardoya Loureda

son, insisto-, sino porque este calificativo contribuye a crear la apariencia de que sincréticos son sólo esos cultos y no otros, supuestamente descontaminados de todo género de influencias ajenas y aditamentos profanos, e inmovibles en su dogmática tradicional. En este caso, el término *sincretismo* conserva el significado con que, en la época de la Reforma, comenzó a utilizarse en la literatura teológica: expresa la idea de una confusión de principios de género diferente, de una mezcla difusa que no alcanza una "unidad verdadera"; o bien se asocia a la noción de las llamadas "religiones primitivas", con la acotación de que no se trata de religiones en sentido estricto, sino de creencias y prácticas asistémicas, indeterminadas, inestables, caóticas que, en el mejor de los casos, anuncian el proceso de formación o devenir de una religión propiamente dicha. Sólo la visión del otro -externa, autocomplaciente y olvidadiza de la propia cuna- puede proyectar esta luz discriminatoria sobre las religiones populares que se practican en nuestro país.

Durante mucho tiempo pareció una verdad sólida como un puño la afirmación de que las religiones populares cubanas y, en particular, la Santería, constituyen el producto de la sincretización del Catolicismo y de variadas creencias de origen fundamentalmente hispánico con los más diversos elementos de las religiones africanas -sobre todo de procedencia bantú, carabalí, ewé- fon y yoruba- introducidas en Cuba por los esclavos durante el periodo de la trata negrera, y con religiones de otros pueblos que contribuyeron al guisado del ajiaco nacional. A los ojos del historiador, el etnólogo y el estudioso de la religión y la cultura en general se presentaba con nitidez un proceso de *transculturación* de los diferentes cultos religiosos que habrían de anudarse en la nacionalidad cubana; una transculturación de tipo clásico, no velada o empañada por peculiaridades atípicas, no encuadrables en el esquema general elaborado por don Fernando, que supone la existencia de tres momentos insolubles: la *aculturación* o adquisición de una nueva cultura o de nuevos elementos culturales; la *deculturación* o pérdida de una cultura o de determinados elementos culturales; y la *neoculturación* o creación de nuevas realidades culturales. La discusión y la diversidad de criterios podía surgir con relación a la *forma* en que tuvo y tiene lugar en nuestro país este proceso de transculturación. Pero el hecho mismo de la transculturación, con su consustancial proceso de sincretismo, era aceptado de manera virtualmente universal.

Los días que corren, sin embargo, parecen signados por la iconoclasia y, en cierto sentido, por la anarquía del pensamiento. "¡Abajo el que esté arriba!". "¡De espaldas lo que esté de frente!" -parecen ser consignas del momento. Momento pasajero, sin dudas, momento que ya ha comenzado a pasar. Pero, momento real al fin, hace saber de sí de múltiples formas. Una de éstas, vinculada al asunto que nos ocupa, es la de la negación del camino recorrido en pos de la configuración de religiones propiamente cubanas. Es el camino de la desincretización.

Para un "creyente de base" -permítaseme el término-, el sincretismo es una realidad, más que pensada, vivida. En sus altares se dan la mano cauris y crucifijos. Si se le solicita narrar una anécdota (*patakí*) sobre Aggayú Solá, puede, sin cargo alguno de conciencia, relatar una historia en que San Cristóbal intenta en vano ayudar al niño Jesús a cruzar un río. Si se le pide que muestre una representación de Ochún, tal vez indique con desenfado una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre. A Yemayá la verá indistintamente, en sueño o vigilia, como una virgen luminosa que se eleva desde la carretera nocturna frente a la defensa delantera de un automóvil, o como una mujer obesa, de pecho copioso y pelona que gira, vestida de azul y blanco, alrededor de siete palanganas colocadas en el piso. "Yo tengo hecha a Santa Bárbara", dirá un santero consagrado a Changó, bautizado previamente por un cura católico, de quien luego su padre (o madre) divino tomará posesión en un trance extático, al ritmo voluptuoso de tambores sagrados. Y los orichas le dirán, a través de los caracoles, que haga una ofrenda a Elegguá y después se desnude ante su padrino y se haga cubrir el cuerpo de cruces dibujadas con cascarilla entre rezos netamente católicos. Nada habrá aquí de extraño para él, pues, de hecho, él no nació en Nigeria ni en España, sino en la mismísima Cuba, tierra de crisoles.

Pero la reflexión del religioso instruido puede traer aparejado el cuestionamiento de esta forma de vivir y pensar la religión. ¿Acaso Changó, macho, remacho y recontramacho, puede ser esa muchachita de rojo, llamada Santa Bárbara, que trajeron los españoles consigo? ¿Y qué tienen de común Obatalá, hijo andrógino de Olofi y escultor del ser humano, y Nuestra Señora de las Mercedes, aquella que protegía la Orden de la Redención de los Cautivos en la España ocupada por los árabes? ¿Qué cura bautizaba a los yorubas en su tierra natal? ¿Qué velas se encendían, que flores se ofrendaban?

Las preguntas son muchas y he aquí que nuestro religioso instruido -en ocasiones, muy instruido- entra en contacto con religiosos nigerianos, brasileños e, incluso, argentinos. Puede leer en inglés y consultar, digamos, la obra reputada de Wande Abimbola. ¡Cuánta diferencia encuentra en relación con su práctica cotidiana! La alternativa cae por su peso: puede aferrarse a "lo aprendido de los mayores" y consolarse con aquello de que cada pueblo tiene su forma peculiar de acercarse a lo divino, o puede apoderarse



de él la idea -traumática en cierto sentido- de que todo ha sido un error histórico, de que el sincretismo no ha hecho sino arrojar sombra sobre la verdad religiosa y desvirtuarla, y de que la única salida racional y honesta es la de la vuelta a los orígenes, a aquella realidad primigenia no cubana -insisto: no cubana- que se pierde en la memoria de los tiempos.

En el primer caso, aunque la duda puede continuar haciendo saber de sí, el espíritu se acoraza y la práctica sincrética prosigue su curso transcultural, poderoso, plético de creación viva. En el segundo caso, la orden del día es echar atrás la máquina del tiempo, intentar una suerte de refundación de la cultura yoruba en nuestro país, al menos, por tres vías complementarias: la búsqueda arqueológica en "los orígenes", el establecimiento de vínculos religiosos con el África distante y la especulación teológica.

Andando lejos por estos derroteros, Oggun deja de ser San Pedro o San Pablo, Oyá toma distancia de la Virgen de la Candelaria, Obatalá, Yemayá y Changó se recogen en su africanía extraña a la Virgen de las Mercedes, la Virgen de Regla y Santa Bárbara. Pero no sólo: los orichas comienzan a perder todo vestigio de antropomorfismo y a ser concebidos, simple y llanamente, como fuerzas o determinaciones abstractas de la naturaleza. Oggun es "la evolución de la vida", Oyá, el aire, Obatalá, la luz, Yemayá, el mar, y Changó, la electricidad. ¿Relaciones jerárquicas entre ellos? ¿Relaciones de parentesco? Ninguna. ¿Qué género de jerarquías y relaciones de parentesco podría existir entre la evolución de la vida, el aire, la luz, el mar y la electricidad? ¿Patakies? No pasan de ser el resultado de la imaginación popular o, en caso afortunado, historias atesoradas por la memoria sagrada sobre las múltiples encarnaciones o transfiguraciones humanas de los orichas-fuerzas naturales. ¿Características personales de las deidades? No poseen: no son personas. Todas estas preguntas tienen como trasfondo la idea del antropomorfismo, la composición de los orichas a imagen y semejanza de los hombres.

Habitualmente, sin embargo, la inspiración teológica no remonta tan alto vuelo en su afán desincretizador. Los orichas pueden y suelen conservar su forma humana, se jerarquizan y entran en una inextricable red de relaciones de parentesco y poder, construyen palacios, siembran la tierra, desatan guerras entre sí, roban ñames, aman y cometen adulterio, visten de blanco o de rojo; pero lo hacen como yorubas de pura cepa y nada tienen de común con vírgenes y santos, ni con custodias, cruces, cálices, inciensarios, velas, flores, avemarías y padrenuestros. Todos estos "añadidos ajenos a su naturaleza" serían el fruto de un concubinato infeliz, de la ignorancia y la fantasía populares.

Más que una ilusión o un absurdo voluntarista del pensamiento abstracto, este regreso a los orígenes y este purgatorio especulativo constituyen un atentado -seguramente involuntario- contra la cubanía, la hechura y la dignidad nacional de la Santería.

"Adiós al sincretismo" significa en el caso que nos ocupa: adiós a la cubanidad de esta religión. Y el reparo que pongo no tiene su raíz en un sentimiento nacionalista, en el empeño en proteger a toda costa los valores patrios, sino en el más elemental apego a los hechos, testarudos como arrecifes: al estudio de la práctica de las religiones cubanas, de sus representaciones individuales y colectivas, de sus creencias y relaciones sociales, de sus mitos y sus ritos. Con palabras de Miguel Barnet, escritas en un generoso comentario a un ensayo de Rosa María de Lahaye Guerra y de quien suscribe, "la Santería o Reglade Ocha, religión de versiones múltiples, de variantes regionales: dúctil, democrática y flexible, oxigenada en un nuevo ambiente ecológico y social, supera con creces las estructuras regionales y tribales del pueblo yoruba en Nigeria. Los cultos a Yemayá, Oggun, Obatalá u otros que en Nigeria se ubican geográficamente, se fusionaron en Cuba y son ya otra cosa: un sistema religioso muy integrado a la urdimbre social y de una naturaleza colectiva y fraternal que quiebra cualquier canon familiar o tribal".<sup>1</sup>

Compárese esta idea con otra expresada en una entrevista por Natalia Bolívar, investigadora de reconocido prestigio por la minuciosidad de sus averiguaciones empíricas: "Cuando se profundiza en el fenómeno del sincretismo, compruebas que en estas ceremonias se utiliza, según el caso, lo que se llama *fundamento* del santo en la Regla de Ocha, y nunca es una imagen del santo católico que corresponda. Nunca. Es que cuando comparas las liturgias católicas, por ejemplo, los sacramentos, con los que pudieran ser los similares en la Regla de Ocha, compruebas que no tienen nada que ver. Entonces yo me pregunto, ¿el sincretismo fue un fenómeno superficial dentro de una coyuntura histórica dada, o fue de fondo? Quizás sea como una 'mentira' que se dice, se repite, y se convierte de hecho en verdad. Pienso que los negros esclavos, para que no los tildaran de 'brujeros', pusieron en sus salitas o donde vivieran, la imagen del santo católico, o una estampa, pero detrás conservaban sus deidades... Cuando comparas los orichas con las deidades católicas, tampoco tienen mucho que ver unos con otros".<sup>2</sup>

En la visión de Miguel Barnet, lo que prima es la idea de la metamorfosis, la transfiguración, la transculturación, auténticos demonios que barren con todo lo estático y anquilosado; en la de Natalia Bolívar, la analogía inmóvil y la reflexión externa al proceso histórico. En el primer caso, más allá del razonamiento aparentemente pulcro que acomoda a la Lógica Formal los retorcimientos paralógicos del pensamiento mítico y la práctica religiosa, la Santería se concibe como un producto legítimo del desarrollo histórico de la cultura

<sup>1</sup> Miguel Barnet: "La hora de Yemayá", en *La Gaceta de Cuba*, no. 2, marzo-abril de 1996, p. 49.

<sup>2</sup> "Los orichas y 'otras hierbas' de Natalia", entrevista concedida a *Bohemia* por Natalia Bolívar, no. 17, 1991, p. 10.

cubana; en el segundo caso, el pensamiento se atasca en la diferencia de origen, reproduce acriticamente los argumentos teológicos o cuasi teológicos del religioso instruido y se ve tentado a considerar una "mentira" nada más y nada menos que el proceso histórico real.

Es justo reconocer que esta segunda postura podría llevar implícita una idea de capital importancia para la comprensión del proceso de formación de la nacionalidad cubana que no siempre ha estado presente en las investigaciones sobre las religiones populares en nuestro país. Me refiero a la idea de la *resistencia cultural*: la tendencia inherente a las comunidades humanas, a conservar, frente al poder avasallador de las culturas e ideologías dominantes, la propia identidad, el mundo propio de valores, símbolos, cosmovisiones, patrones de conducta y formas de comunicación.<sup>3</sup> El proceso de deculturación a que fueron sometidos los esclavos -escribe Manuel Moreno Friginals- "sólo podía ser resistido mediante el clandestinaje de los valores culturales originarios. Se origina así una lucha entre la cultura dominante que pretende ser un factor integrador y de sometimiento, y la cultura dominada, como factor integrador de la resistencia".<sup>4</sup>

No cabe duda de que sólo la resistencia múltiple y diversa pudo impedir que las culturas africanas fueran borradas de la faz de la Isla sobre la que recién habían sido vomitadas. Sin embargo, sería erróneo convertir esta idea fértil para la comprensión del proceso de formación de la cubanía en una suerte de teoría del "camuflaje" o bien del "clandestinaje" cultural, en cuyo seno el sincretismo sería apenas un "fenómeno superficial", vinculado a una cierta "inteligencia" y habilidad para esconder orichas detrás de vírgenes y santos, y hacerlos vivir una vida clandestina. Ni armados de una coraza anímica hubieran podido los esclavos africanos cerrar las puertas de su espíritu al poderoso influjo del proceso de deculturación y coloniaje cultural al que fueron conscientemente sometidos. Tanto más cuanto que, a diferencia de los indios americanos o de los africanos que no cruzaron el océano a golpes de látigo, aquéllos no contaron con la gracia divina de haber sido avasallados y esclavizados en su propia tierra y haber permanecido mal que bien integrados a una comunidad ancestral de historia y lenguaje comunes, de cultura material y espiritual tradicionalmente definidas. Su resistencia fue la resistencia sumamente vulnerable que podían ofrecer hombres extrañados de sí mismos, transplantados, privados de su geografía, su economía, sus relaciones de poder, sus instituciones, su lengua, sus nexos familiares y tribales; vendidos y desagregados según el capricho del comprador, arrojados en barracones junto a representantes de otras culturas, con los cuales, en un proceso traumático de integración interétnica, se vieron obligados a comunicarse en el lenguaje del dominador y a amalgamar su ser y su pensamiento, pese al esfuerzo de aquél por impedirlo; hombres sometidos a las más disímiles influencias cosmovisivas y, en particular, a una política evangelizadora que, aunque asistemática, imponía el bautismo, la comunión, el casamiento canónico, la asistencia a misa, el aprendizaje rudimentario de la doctrina católica y la obligación de sostener el culto con el propio trabajo esclavo.

Ni la creación de cofradías y cabildos secretos, por una parte, ni el protagonismo casi exclusivo en motines, sublevaciones e insurrecciones aisladas, por otra, podían representar vías a un tiempo eficaces y duraderas de resistencia para un hombre obligado por las circunstancias a entrelazar su destino a cubanos blancos, negros y mestizos, a peninsulares y canarios, a chinos y yucatecos o, en términos sociales, a arrendatarios, aparceros, precaristas, artesanos, obreros manuales e, incluso, a hacendados asfixiados por el sistema colonial. Las Guerras de Independencia, poderoso motor etnocultural que hizo convergir en un mismo movimiento el propósito abolicionista y la aspiración independentista -y, de manera perspectiva, la emancipación social del esclavo y la constitución de una nación soberana y una cultura nacional-, abrirían el camino centenario de una segura resistencia a la dominación y el vasallaje. No era simplemente el camino de la reivindicación de valores primigenios, sino el de la legitimación y la consolidación sobre nuevas bases de un proceso de integración transcultural y de forja de una nueva cultura. A la vuelta de un siglo largo de resistencia y creación, esta cultura, la cubana, no necesita -más bien repulsa- ningún género de regresos a lejanías hispánicas o africanas, tanto en términos económicos como políticos, éticos, artísticos o religiosos. La Santería y, en general, las religiones populares cubanas -con su creciente sincretización de mitos, ritos, creencias, representaciones, jerarquías, tabúes, rezos, voces, saludos, vestimentas- constituyen un resultado incontestable de este proceso irreversible de transculturación.

Al intentar recorrer el trecho, camino a El Rincón, que va de Babalú Ayé a San Lázaro y de un *ebó* al signo de la cruz, la reflexión externa a la historia empírica no logrará construir un silogismo acabado, en consonancia con los principios de la identidad, el veto de la contradicción y el tercero excluido. Hablará de eclecticismo, compromiso, camuflaje, modernización, asimilación acrítica e ignorancia, y se empeñará en un ejercicio desincretizador carente de fundamentos sociológicos y culturales que probablemente encontrará el aplauso de algún piadoso cristiano, celoso también de la pureza de su credo. A contrapelo de estos dolores de parto de la especulación, la práctica religiosa continúa y continuará su curso sincrético, tolerante, ancho, abierto y electivo a un tiempo, en tanto sea capaz de expresar, de forma creadora, el complejo sociocultural cubano y el mundo espiritual de un sector importante de sus hombres y mujeres. ■

<sup>3</sup> Cfr. Rosa María de Lahaye Guerra y Rubén Zardoya Loureda: *Yemayá a través de sus mitos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1996, pp. 12-14.

<sup>4</sup> Manuel Moreno Friginals: "En torno a la identidad cultural en el Caribe insular", en *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas*, a cargo de Lázara Menéndez, t. 1, Universidad de La Habana, La Habana, 1996, p. 147.

# TRANSCULTURACION E INTERCULTURALIDAD ALGUNOS ASPECTOS TEORICOS

Inés María Martiatu Terry



Una de las formulaciones más certeras de las que a lo largo de su obra monumental nos legara Fernando Ortiz para definir los procesos culturales de Cuba, es sin duda el término *transculturación*:

"Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejissimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano..."<sup>1</sup>

Sabemos que el contenido conceptual de este neologismo había sido desarrollado por Ortiz desde sus obras más tempranas y fue evolucionando durante sus largos años de investigador.<sup>2</sup> Es sin embargo en 1940, en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, que da a conocer este término en el campo de la Antropología, con la promesa del estudioso funcionalista Bronislaw Malinowski de difundirlo. En esta definición se muestra la vocación ortiziana de reivindicar las manifestaciones de los pueblos. *Transculturación* no es solamente el concepto que nos ofrece la definición, la descripción de un proceso cultural, sino que se opone a la intención etnocentrista del vocablo *aculturación*, consignado desde 1881 por John Wesley Powell. Luego se ha seguido utilizando hasta nuestros días, siempre dentro del campo de la Antropología, dando por sentada la supremacía de la cultura occidental y su irremediable y pasiva asimilación por parte del colonizado.

Fernando Ortiz, por supuesto, insistió en el carácter original y en el papel creador de las culturas de los pueblos. Los avatares del término *transculturación*, que no detallaré aquí, le hicieron pasar a la teoría literaria latinoamericana que se lo apropió para la afirmación de una conciencia nacionalista. Su principal representante es Angel Rama,<sup>3</sup> quien lo aplicó al estudio de la corriente "criollista" en la narrativa. Su posterior evolución ha sido objeto de atención hasta nuestros días, desde diferentes puntos de vista, sólo por acuciosos investigadores como los etnólogos Jesús Guanache<sup>4</sup> y Martin Lienhard<sup>5</sup> y el investigador teatral Juan Villegas,<sup>6</sup> entre otros.

Lo cierto es que consultando textos recientes de Antropología cultural, casi todos de autores norteamericanos, no encontramos la menor referencia a los términos *transculturación* o *transcultural* y, por supuesto, al nombre de Fernando Ortiz (ni en los glosarios e índices que acompañan a estas obras). Guanache cita en su artículo el uso del segundo término por parte de Conrad Phillip Kottak en *Cultural Anthropology*, en la edición española de ese libro. Sin embargo, en la sexta edición norteamericana no aparece (tampoco en el texto, en los glosarios ni en el índice),<sup>7</sup> excepto en *Otras tribus, otros escribas*, del también norteamericano James A. Boon,<sup>8</sup> quien utiliza *transcultural* por *intercultural* sin mencionar *transculturación* ni a Ortiz. En este caso y en el de Kottak, no estoy segura si se trata de un criterio del traductor, ya que es el único texto trasladado al español de todos los consultados por mí. Sin embargo, en todos los glosarios e índices aparece *aculturación*. Sabemos que la expresión *transcultural* se usa también en el campo de la psiquiatría. Los trabajos del médico cubano José Angel Bustamante aportaron algunas interpretaciones freudianas al estudio de las religiones de origen africano en Cuba, inspiradas en la obra ortiziana.<sup>9</sup> Más tarde editó una publicación con el nombre de *Revista*

<sup>1</sup> Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Jesús Montero Editor, La Habana, 1940, p. 137.

<sup>2</sup> Diana Iznaga: *Transculturación en Fernando Ortiz*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989.

<sup>3</sup> Angel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, D.F., 1980.

<sup>4</sup> Jesús Guanache: "Avatares de la transculturación ortiziana", en *Temas*, no. 4, La Habana, octubre-diciembre de 1995, p. 121.

<sup>5</sup> Martin Lienhard: *La voz y su huella*, Editorial Horizonte, Lima, Perú, 1992.

<sup>6</sup> Juan Villegas: "La estrategia llamada transculturación", en *Conjunto*, no. 88, julio-septiembre de 1991, La Habana, p.3.

<sup>7</sup> Conrad Phillip Kottak: *Cultural Anthropology*, Sixth Edition, Mc. Graw, Hill, Inc., 1994; James Peoples and Garrick Bailey: *Humanities and Introduction to Cultural Anthropology*, Third Edition, West Publishing Company, 1994; Phillip Whitten and David. E. K. Hunter: *Anthropology. Contemporary Perspectives*, Sixth Edition, Scott Foresman and Company, Illinois, 1990; Michel C. Howard: *Contemporary Cultural Anthropology*, Third Edition, Scott Foreman and Company, Illinois, 1989, y Emily A. Schultz and Robert H. Lavenda: *Cultural Anthropology. A perspective on the Human Condition*, Second Edition, West Publishing Company, 1990.

<sup>8</sup> James A. Boon: *Otras tribus, otros escribas. Antropología simbólica en el estudio comparativo de culturas, historias, religiones y textos*, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>9</sup> José Angel Bustamante: *Influencia de algunos factores culturales afrocaribinos en nuestros cuadros psiquiátricos*, La Habana, 1968.

de *Psiquiatría Transcultural*.<sup>10</sup> En estos momentos, algunos psiquiatras siguen esta línea de trabajo, apoyándose tanto en Ortiz como en el doctor Bustamante.

Se dejó de mencionar la *transculturación* y a Ortiz en los medios de la Antropología cultural. Evidentemente, el término *aculturación*, con su carga etnocéntrica más o menos atenuada según el caso, ganó la partida en su carrera de tergiversaciones hasta el punto de que un investigador como Martin Lienhard llegue a escribir: "...los grandes textos etnográficos de Ortiz tienden, en definitiva, a contradecir una de las propuestas teóricas principales de su autor: la transculturación (...) versión cubana de la aculturación...".<sup>11</sup>

A pesar de que el término *transculturación* tiene la ventaja de poder explicar procesos culturales complejos -para los que *aculturación* resulta insuficiente-, el tiempo dio la razón a Malinovski. El predijo la difusión por parte de la Antropología norteamericana, con su poder innegable en el campo de la propagación de las ideas del segundo término.

Según el investigador Jesús Guanche, el concepto *aculturación* "fue objeto de variaciones y reinterpretaciones hasta llegar a equipararlo con el de *transculturación*, sin hacerse mención de Ortiz, aunque su influjo internacional ha sido incuestionable".<sup>12</sup>

Más tarde, el término *transcultural* aparece en trabajos del psicoanalista norteamericano Abram Kardimer en torno a estudios sobre la estructura básica de la personalidad y reducido al estudio internacional comparado. En la antropología teatral y/o las corrientes del teatro antropológico se comienza a utilizarlo como sinónimo de *intercultural*, que explica una relación no una definición tan rica como la de *transculturación*. Esto surge de la influencia de la Antropología y seguramente estos autores desconocen la obra de Ortiz. Así *transculturación* y *transcultural* pasan a otro campo: el del teatro.

## UN TEATRO RITUAL CARIBEÑO

En los recintos sagrados donde se conservan y difunden diferentes religiones de origen africano, el sincretismo con el catolicismo, se representa un teatro ritual, invisible para los neófitos, en el que lo mitológico, que se basa en una rica tradición de literatura oral, tiene su expresión en lo ritual, lo escénico. El rito es el mito escenificado. En esos diversos y complicados rituales y ceremonias así como en el carnaval y otras fiestas populares, ha surgido una importante tendencia que se expresa en nuestro teatro sagrado: la acción, que escenifica un mito o varios, se sirve también de un espacio escénico lleno de sentido. La acción dramática, la posesión de los bailarines-actores o *médiums*, sirven de comunicación con los dioses y los muertos.<sup>13</sup> En este contexto es importante destacar el surgimiento de un movimiento de *teatro ritual caribeño*, aparecido en nuestro país y avizorado, como vimos, en la obra anticipadora de Ortiz. Me he aventurado a llamarlo así porque define su carácter y las funciones que cumple tanto en el teatro que denomino *sagrado* (ceremonias religiosas), como en el *profano* (que se representa en espacios teatrales convencionales o no). El adjetivo *caribeño* nos remite de inmediato al universo cultural al que responde este teatro (más allá de lo geográfico) y es fácilmente identificable con: Caribe, mestizaje por el componente africano, religiones de origen africano, magia, carnaval, música, danza, etc. Al mismo tiempo, *caribeño* cumple dos funciones opuestas pero eficaces para nuestros objetivos: excluye o distingue este teatro de otros tipos de teatros rituales que se cultivan en el mundo y en Cuba, pero que se inspiran en diversas experiencias culturales o existenciales, y se abre a otras manifestaciones de este teatro con similares fuentes mitológicas y rituales, características y funciones, y que pueden hacer sistema con el nuestro. Tal es el caso de las experiencias con la posesión, que se están realizando en Brasil, o el trabajo del grupo Teatro Negro de Barlovento, Venezuela, basado en tradiciones bantú de esa zona, con la Santería, el vodú y la posesión.

Es preciso distinguir este teatro ritual caribeño, con raíces profundas en nuestras tradiciones, del teatro intercultural o de "la llamada *performance* postmoderna". De la intercultural surge el *teatro antropológico*. Por otro lado, está "la *performance* postmoderna" que, según la investigadora Erika Fischer Lichte, "...es el producto de una sociedad de la era postindustrial que se ha hartado en tal medida de su historia y cultura, que sus miembros ansían disolverse a sí mismos y a su tradición en el torrente

<sup>10</sup> *Revista de Psiquiatría Transcultural*, no. 4, La Habana, 1968.

<sup>11</sup> Martin Lienhard: "El fantasma de la oralidad y algunos de sus avatares literarios y etnológicos", p. 8 (inédito).

<sup>12</sup> Jesús Guanche: Ob. cit.

<sup>13</sup> Inés María Martiatu Terry: "El Caribe: teatro sagrado, teatro de dioses", estudio monográfico en *El Público*, no. 92, Centro de Documentación Teatral, Madrid, España, septiembre-octubre de 1992; "Le rappresentazioni degli Dei", en *Teatro in Europa*, Roma, Italia, julio, 1993.



incesante de la información, de las imágenes sin significado".<sup>14</sup> De lo transcultural, como diría Ortiz, surge este teatro ritual nuestro: el sagrado y el profano han seguido cada uno su propia evolución entre sí, ya que muchas veces son los mismos artistas creyentes u otros influidos por estas manifestaciones quienes actúan en los centros religiosos y en el teatro profesional dando continuidad a una experiencia singular en que articulan sus responsabilidades y praxis religiosa con su vida profesional y artística. En los ritos reivindican funciones sacromágicas importantes que pueden ser de vida o muerte para los creyentes y que están inmersos en su vida cotidiana.<sup>15</sup>

## TRANSCULTURACION E INTERCULTURALIDAD EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

La vieja obsesión por el "otro", por la "otredad", y el afán por recuperar la ritualidad perdida, la esencia de lo espectacular, han llevado a teatristas del Primer Mundo a buscarlo en países lejanos desde los avances geniales de un Antonin Artaud. Ha surgido un teatro antropológico de fuerte vocación intercultural, que ha centrado su atención en las culturas hindú, japonesa y africana y más recientemente en las de América Latina y Oceanía. Figuras como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechner y Víctor Turner hacen teatro antropológico y/o antropología teatral. Este movimiento ha generado un estrecho acercamiento entre la investigación antropológica y la teatral, al punto de que un investigador como Marco de Marinis ha llegado a una afirmación que quizás sea un poco exagerada: "Entre todas las ciencias humanas la Antropología es probablemente la que ha influido más, y más profundamente en el teatro del siglo XX...".<sup>16</sup>

Sivimos más arriba cómo el término orticiano fue pasando de la Antropología a la Teoría Literaria y ha sido tergiversado, desvirtuado y a veces olvidado, ahora veremos cómo ha aparecido en la reciente Teoría Teatral sin que aparentemente tenga relación con la formulación orticiano de 1940.

En Patrice Pavis encontramos esta definición: "lo transcultural trasciende las culturas particulares en provecho de un universalismo de la condición humana. Los directores de escena transculturales sólo se interesan en las particularidades y en las tradiciones para captar mejor lo que tienen en común y que no es reducible a una cultura determinada".<sup>17</sup>

En "Apología de la traición o la ópera como objeto transcultural" nos dice Jean Jacques Roubine: "lo que llamo objeto transcultural es un objeto cultural que se constituye por el paso a través de varias culturas que el tiempo y el espacio separan más o menos radicalmente y por préstamos temáticos formales, ideológicos, etc., tomados de esas diversas culturas".<sup>18</sup>

Eugenio Barba llama *principios pre-expresivos transculturales* a las técnicas del actor llamadas *extracotidianas* y que según él se encuentran en todas partes, independientemente de la cultura de procedencia del actor.

Peter Brook, Richard Schechner y casi todos los representantes del teatro antropológico insisten en el término *transcultural* para expresar la relación con culturas alejadas en el tiempo y en el espacio, como dijimos antes citando a Roubine; todo lo contrario de la formulación orticiano. Notemos que, en esencia, se usa *transcultural* por *intercultural*.

Una característica del teatro intercultural es su forma de apropiarse de la cultura o de los elementos de las culturas extranjeras, siempre a partir de su interés propio y, por tanto, con más o menos respeto o conciencia de ello toma, manipula, cita lo que quiere sacándolo de su contexto. Esto plantea, por supuesto, una disyuntiva no sólo estética sino ética. Se evidencia, sobre todo, en el terreno de la apropiación de elementos por parte de la cultura receptora. El carácter de esta operación es desigual. Parte de la necesidad y la iniciativa del teatro occidental y no del teatro del "otro".

Nadie los mandó a buscar. Toman elementos extrayéndolos de su contexto, seleccionados según el gusto y los códigos occidentales. Lo peor es que en ese intercambio que ellos llaman *intercultural*, las normas de las culturas de los lugares a donde llegan son violentadas en muchas ocasiones.

<sup>14</sup> Erika Fischer-Lichte: "La *performance* postmoderna. ¿Regreso al teatro ritual?", en *Criterios*, no. 32, p. 231, julio-diciembre, 1994.

<sup>15</sup> Inés María Martiatu Terry: "Mayoría étnica y minoría cultural", en *tablas*, no. especial XI Congreso ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes), pp.44-45, La Habana, 1993.

<sup>16</sup> Marco de Marinis: "La antropología teatral", en *Criterios*, no. 29, 1991, p. 231.

<sup>17</sup> Patrice Pavis: "¿Hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro?", en *Confluencias*, Escenología, p. 330, junio, 1994.

<sup>18</sup> Jean Jacques Roubine: "Apología de la traición o la ópera como objeto transcultural", en *Criterios*, no. 31, La Habana, enero-junio, 1994, p. 187.

Encontramos de nuevo el viejo prejuicio de la llamada cultura occidental de calificar lo diferente como inferior y esto se expresa en un teórico como el propio Pavis:

Algunas culturas se definen en función de sus propias relaciones de fuerza y su poder económico o simbólico. Por lo tanto, es difícil evitar la dicotomía entre culturas dominante/dominada, mayoritaria/minoritaria, etnocéntrica/descentrada. De ahí a ver en el interculturalismo una táctica etnocentrista de la sociedad occidental para reconquistar bienes simbólicos extranjeros sometiéndolos a una codificación dominante, una explotación de los más pobres por los más ricos, no hay más que un paso que, no obstante, habría que abstenerse de dar.<sup>19</sup>

La declaración con que comienza esta cita es muy cierta. Lo que me parece que sería bastante difícil es convencer a algunos intelectuales del Tercer Mundo de abstenerse de dar "un paso" en ese sentido. Sobre todo los que estamos siempre, según esta concepción, en la segunda parte de todas las dicotomías que él enumera: dominada/minoritaria/descentrada.

Más adelante reivindica los trabajos de Barba o Minouchkine, que -según él- no destruyen las formas orientales sino que se sitúan en la "intersección entre dos culturas",<sup>20</sup> lo que no es nada nuevo, como tampoco lo es el hecho de que nunca han existido culturas puras. Sin embargo, reconoce que el teatro intercultural, al declararse postcultural y postmoderno, quiere situarse fuera de lo social y yo agregaría que también fuera de la historia.

Muy diferente de la declaración etnocentrista de Pavis, es la actitud de Richard Schechner, antropólogo y teatrista norteamericano, quien no resultaría para nadie sospechoso de atacar las corrientes del teatro antropológico y la interculturalidad que han sido la base de su trabajo, lo cual ha dejado consignado en sus libros. Por todo ello, deviene más valiosa e interesante su experiencia y otras que él cita para hacerse eco de las preocupaciones y del discurso del "otro". Estas experiencias o sus interpretaciones casi nunca aparecen en los escritos de otros teatristas ni en los de sus teóricos y seguidores. Constituye Schechner un caso raro de lucidez y honestidad intelectuales, siendo él mismo una de las figuras más importantes en la antropología teatral contemporánea. Schechner se plantea el intercambio intercultural como una forma de acercar a la humanidad y considera más importante el encuentro entre culturas que entre naciones.

En un artículo publicado recientemente en español nos refiere cómo a partir de la idea de una agencia de viajes, se tergiversó y comercializó una danza ritual en Papua, Nueva Guinea. Con ello, el antropólogo no vacila en poner en duda no sólo la eficacia, sino la veracidad de los resultados de una investigación de campo, en los que le pueden hacer pasar gato por liebre no sólo a los turistas, sino a los mismos especialistas.

En cuanto al intercambio, Schechner va más allá cuando se trata de analizarlo desde el punto de vista que él llama de "los otros". No duda en reconocer la desigualdad del intercambio intercultural. Para eso, nos refiere el incidente en la propia Nueva Guinea donde en una aldea, después de grabar cantos de los informantes, ellos quisieron que en reciprocidad Schechner cantara. Una miembro del equipo se vio obligada a hacerlo, para corresponder a una norma de esa cultura, que no podían violentar. Seguidamente detalla el resultado de dos experiencias, la de Peter Brook en la India, preparando el **Mahabarata**, y la de Eugenio Barba con su "trueque" en una aldea de yanomamis en Venezuela.

Según Schechner, Brook recibió un trato generoso del maestro Prohie Guha, director del Living Theatre de Bengala, de sus alumnos y de los vecinos de las aldeas que visitó, y le prometió al maestro que se uniría a la producción de la obra en Francia, como asesor. Al poco tiempo, Brook le comunicó que el proyecto había cambiado. Ya no les hacía falta. Sobre ello declaró el maestro hindú: "Si Brook trae ese **Mahabarata** a la India y va a las aldeas donde trabajó y les muestra a la gente lo que ha hecho con sus materiales, entonces está siendo realmente honesto. Pero si no hace esto, entonces yo lo llamaría piratería cultural. No queremos ser explotados culturalmente, no queremos ser conejillos de Indias para experimentos".<sup>21</sup>

Sobre el método de "trueque" de Eugenio Barba nos dice el propio Schechner: "Lo que resulta falso de este trueque es que hasta aquí al menos, el tráfico es en una sola dirección. Los residentes del Primer Mundo viajan al Tercer Mundo con el propósito de

<sup>19</sup> Patrice Pavis: Ob. cit., p. 328.

<sup>20</sup> Patrice Pavis: Idem.

<sup>21</sup> Phillip Zarrili: "The Aftermath: When Peter Brook Came to India", *TDR The Drama Review*, v. 30, no. 1, 1986, pp. 93-95. Citado por Richard Schechner en "Teatro y ritual: dinámica de eficacia y entretenimiento", en *Conjunto*, nos. 95-96, octubre, 1993- marzo, 1994, pp. 35-37.



hacer el trueque. Uno se pregunta cómo sería recibido en Nueva York, París o hasta Holstebro, un chamán yanomami en busca de un trueque sobre el estilo del Odin, o sea, si el chamán llegara para hacer las cosas a su modo y estableciendo su propia agenda y calendario. El sistema completo de intercambio cultural no puede escapar de la historia, es la cosecha del colonialismo".<sup>22</sup>

A pesar de que defiende el intercambio intercultural, la conclusión a que llega es bastante amarga. Contradice a los que sitúan este teatro fuera de la historia. Esta última frase, "es la cosecha del colonialismo", es la que a Pavis no le hubiera gustado leer. Pero la escribió un norteamericano, no un intelectual desconfiado del Tercer Mundo.

Por otro lado, vemos cómo algunos teóricos que defienden esas posiciones interculturales cambian de actitud y de estrategia ante estos asuntos. Unos pretenden sustentar la gestión intercultural hablando de identidad y cruce de culturas, como si acabaran de descubrir estos conceptos o como si los ejemplos de cruce e identidad fueran nuevos y, lo peor, susceptibles de ser programados y arbitrados por ellos. Estos procesos se han desarrollado históricamente y abundan los ejemplos en toda la historia de la humanidad desde que el mundo es mundo.

Aquí volveremos a destacar una de las características fundamentales del hecho intercultural y es el carácter voluntario del intercambio. Se trata de inventar o forzar un cruce, cuando éste siempre se ha producido de manera espontánea o como parte de otros fenómenos históricos que no vamos a citar aquí. Tal parece que los cruces van a comenzar cuando y como ellos quieran.

Otros -aun cuando reconocen la bancarrota y el carácter colonialista del intercambio intercultural- tratan de salvar el concepto y dictar desde allá dónde y cómo se puede experimentar esta modalidad desde ahora en lo adelante.

Ambas actitudes ignoran la opinión y el libre albedrío del "otro" que quizás no quiera que le sigan diciendo lo que tiene que hacer y cómo.

## TRANSCULTURACION VS. INTERCULTURALIDAD

Como hemos visto, el término *transculturación* está íntimamente relacionado con este teatro ritual caribeño que es transcultural por derecho propio, porque surge y se alimenta de los diferentes elementos de la compleja urdimbre que describió Ortiz. Esta transculturación vista como un proceso continuo, signado por la convivencia histórica, por el mestizaje biológico y/o cultural, se ha establecido de una manera involuntaria y lleva a una identidad común.

Muy diferente resulta el término *intercultural* como se usa en la Teoría Teatral y que entiendo más adecuado para expresar relaciones entre culturas lejanas, de forma voluntaria, reciente, sin que medien un tiempo histórico ni mucho menos la pertenencia a una nación o identidad comunes.<sup>23</sup>

Puede existir una confusión de términos a despecho de la diferencia que yo misma he formulado partiendo del legado orticiano. De ahí: transculturación ≠ interculturalidad. Pero por otro lado, como hemos visto, encontramos en el terreno teórico internacional que existe una transculturación intercultural, a la que la formulación del sabio cubano es ajena, por supuesto. De ahí entonces: transculturación ≠ interculturalidad, y no es un juego de palabras, sino que se usa con este significado en el campo del teatro, específicamente en el antropológico y la antropología teatral.

Pero existe una tercera relación que es transculturación vs. interculturalidad. Aquí se repite la historia. Tenemos, por un lado, la legitimidad de un teatro ritual caribeño que se ha producido en nuestro país y en otras partes del Caribe, basado en la propia cultura y en la riqueza y complejidad de la misma. Estos procesos y características sólo alcanza a definirlos el concepto orticiano de transculturación. Hablamos de un teatro verdaderamente transcultural, que encuentra su legitimación en la propia cultura. A ello se opone la corriente de teatro antropológico con su carácter colonialista. El concepto orticiano nos sirve ahora para oponernos al de interculturalidad en el campo del teatro, como sirvió para oponerse al de aculturación en el campo de la Antropología. Ese es mi propósito. El problema es cómo lograr su reposicionamiento (como dicen los publicitarios) en el campo de la Teoría Teatral, en el que dominan otros intereses.

<sup>22</sup> Richard Schechner: Ob. cit., p. 37.

<sup>23</sup> Inés María Martiatu Terry: "Mayoría étnica y minoría cultural", en *tablas*, no. especial XI Congreso ASSITEJ. (Asociación de Teatro para Niños y Jóvenes), La Habana, 1993.

## ¿UN TEATRO ANTROPOLOGICO EN CUBA?

Hace unos años leí en una entrevista a un destacado director y actor la declaración de que él hacía un teatro antropológico. Lo cierto es que experimenta con buenos resultados con el trance espiritista y otros estados de posesión de la Santería, el Palo Monte y el Bombé de Sao. En otra ocasión, alguien anunció que yo iba a dar una conferencia sobre los préstamos interculturales entre las diferentes culturas que conforman la cubana. Es una vieja costumbre usar términos de moda sin comprobar si se ajustan o no a la realidad propia.

Una característica del movimiento teatral en nuestro país es su diversidad. El que yo llamo teatro ritual caribeño es una de sus vertientes, aunque es verdad que se manifiesta de modo fuerte en lo ceremonial y lo profano. En Cuba, como en toda América Latina, ha coexistido -junto a lo indio, lo negro o lo popular- un discurso cultural hegemónico dominante, que es detentado por la minoría sobre las mayorías. A diferencia de la situación de mayoría sobre minorías en el Primer Mundo, este discurso no ha impedido el mestizaje cultural e interactúa con los discursos alternativos; sin embargo, tiene un carácter eurocentrista. De ahí el entusiasmo por el teatro antropológico en América Latina. Los que se identifican con ese discurso hegemónico establecen con los alternativos una relación peculiar.

Entre nosotros no es un secreto que este teatro "¿intercultural?" (no sé cómo llamarlo) y "la *performance* postmoderna" tienen seguidores y constituyen una vertiente que no me atrevería a llamar mimética, porque poseen todo el derecho a coexistir. Se plantea aquí una cuestión de gusto, códigos y afán de legitimación en el discurso cultural europeizante, que consideran más prestigioso y supuestamente "universal", todo ello dentro de un país del Tercer Mundo.

En algunos casos, este teatro se ha interesado por introducir elementos de la cultura de origen africano en nuestro país, pero lo han hecho en forma de cita, de *collage*, o haciéndolos ocupar en el discurso principal de la puesta en escena un lugar subordinado o "traducido" a los códigos y el estilo imperantes. Lo curioso es que se extrañan los elementos de la cultura propia y luego se apropian de éstos (valga la redundancia), de la misma manera que lo hubiera hecho un director intercultural llegado de lejos. Todo ello provoca una situación ideológica e ideartística de peculiar interés.

No se infiera de lo anterior que yo niegue o minimice la importancia del intercambio cultural que ha sido una constante a través de toda la historia de la humanidad y del que somos producto como pueblo. Precisamente, esta cuenca del Caribe ha sido paradigmática en cuanto a mestizaje biológico y cultural. Lo que defiende es una posición anticolonialista. José Martí escribió: "Injétese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas". Partiendo de lo que él expresó con claridad en el lenguaje de su época, puede ser interpretado ahora, como el tronco al que se refería, ese discurso principal que predomina en toda obra de arte y que debe ser el nuestro.

## CONCLUSIONES

De estos apuntes que sólo son una aproximación y quizás una provocación al intercambio sobre estos temas, se infiere la necesidad de teorizar, de situar este teatro en el contexto de los estudios de otras corrientes contemporáneas de teatro ritual. Se necesita un cuerpo teórico que se vaya adaptando y sirva a su desarrollo. Pero para ello habría que comenzar por deconstruir términos y conceptos que provienen de los discursos hegemónicos: folclor, expresión peyorativa y, por demás, generalización abusiva en que -tratándose de las culturas del Tercer Mundo o de las alternativas- se engloba música, artesanía, danza, al lado de la Santería, una religión, lo que sería inadmisibles al referirse a la alta cultura o las religiones universales; cultura popular tradicional, sinónimo de folclor, que comprende la misma generalización arbitraria, con el agravante de que se opone al concepto *cultura universal contemporánea*, con todo lo que ello significa de descalificante. A todo ello podemos agregar el prefijo que indica prejuicio e inferioridad del "otro": etnomúsica, etnoteatro, etnoliteratura, sólo si se trata del Tercer Mundo o de las minorías. Esas disciplinas y sus estudiosos en el Primer Mundo no necesitan de prefijos. La música alemana es música y el que la estudia musicólogo, aunque los alemanes constituyen una etnia.<sup>24</sup>

Por todo ello, se hace necesario rescatar el término orticiano *transculturación* y ligado a éste el de *teatro ritual caribeño*, que él avalorara en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*.<sup>25</sup> Proponer una estrategia de legitimación y reposicionamiento de ese concepto, basándonos en la obra de Ortiz, es del todo válido. Con los años vemos cómo no ha perdido su eficacia no sólo como definición y descripción de los complejos procesos culturales del Caribe, en los que se sustenta el teatro ritual caribeño, sino para oponerse a un término como *interculturalidad* y a actitudes de apropiación colonialista y de "autoapropiación" colonizada. ■

<sup>24</sup> Inés María Martiatu Terry: "Folclor, cultura popular y contemporaneidad" (inédito).

<sup>25</sup> Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.



# LA POSESION

Miguel Barnet

**E**l fenómeno de la posesión es centro y médula de muchos otros fenómenos; surge de ese estado mental y espiritual que da lugar a múltiples manifestaciones y que ha estimulado y enriquecido las artes, sobre todo las artes escénicas.

En los años que llevo estudiando las religiones, aparecen los fenómenos de representación, y entre éstos, el de la posesión, con múltiples interpretaciones controvertidas, en relación con sus causas y orígenes. Recuerdo, por ejemplo, la interpretación de los antropólogos *puros* -y cuando hablo de antropólogos puros entiéndase que estoy utilizando un eufemismo para referirme a aquellos que no tienen una inclinación o una susceptibilidad religiosa, o sea, los agnósticos o ateos-, así como la de algunos psicólogos también; los estudios de Edison Carneiro en Brasil, los del famoso cineasta René Clouzot, en Francia, quien hizo un trabajo en Haití sobre la posesión. Creo que una interpretación cercana o aproximada, no a la verdad, sino a la verosimilitud, sobre este fenómeno, es muy difícil si no se conjugan ambas experiencias, ambas tendencias: las llamadas científicas desde el punto de vista occidental -lo que se entiende en el mundo académico como científico- y las teológicas.

Lo único que planteo aquí son interrogantes, dudas, porque a través de todos estos años he venido estudiando, específicamente, los cultos de origen africano, los llamados *cultos sincréticos*. Digo *llamados*, porque como ustedes bien saben el término *sincretismo* se le ha aplicado únicamente a los cultos de origen africano y no a otras formas religiosas que existen en el país y que son tan sincréticas o más que aquéllos. Eso se debe a cuestiones tendenciosas, racistas y jerarquizantes, pero es otro tema, harina de otro costal, y quedará para otra ocasión.

Ninguna de las interpretaciones que he hecho en mis lecturas me da una respuesta profunda y real del porqué se origina el fenómeno de la posesión, que sólo pudiera explicarse -si es que tiene alguna explicación- yendo mucho más allá de todo racionalismo al uso y admitiendo una condición, esencial en el genio humano, que va más allá de todo tipo de interpretación racional o de una visión objetiva, o supuestamente objetiva, de la realidad. Del mismo modo que Picasso o Einstein fueron mucho más allá de sus conocimientos para obtener sus logros en la plástica o en la física, la persona que se posesiona es poseída por un espíritu o una deidad, un oricha, un mpungu, o por cualquier ente llamado sobrenatural; se halla en un estado que va mucho más allá de toda interpretación racional, e incluso, de sus potencialidades reales, al menos las visibles.

René Clouzot, en su libro, le da una importancia muy grande a los elementos externos y ambientales; en el caso de la Santería, digamos que a los tambores batá, a los güiros y a todo el ambiente simbólico escenográfico. Además, a otro factor que es la tradición, la memoria genética, la memoria histórica, pero se queda ahí. Creo que eso es válido, tiene hasta cierto punto un fundamento, pero, desde luego, no lo es todo. Hay otros psicólogos y psiquiatras que se refieren a una proclividad a la histeria, una fragilidad psíquica, una sensibilidad erótica y sensorial muy particular; se ha hablado también de desgaste mental, de insatisfacción sexual, social. Todas estas argumentaciones se han planteado y pocas veces se habla de la fe, de la creencia, que sí implica una memoria, viene de una tradición, de un linaje, de una familia, de un grupo social: del barrio, de la sociedad en escala mayor, en fin, de una dimensión macrocósmica.

Creo en esto. Este factor es fundamental: hay que tomarlo en cuenta, por muy subjetivo que sea, porque nos lleva hacia un territorio de lo ignoto, de lo desconocido y misterioso, donde único se puede explicar este tópico. Sostengo que si la existencia de las religiones y de esa entidad suprema que llamamos Dios tiene una categoría, una validez, una vigencia, es porque se mantiene en

el misterio. El día que Dios se aparezca aquí en Obrapia y San Ignacio, se acabó Dios, ya no existiría más nunca Dios. Y quiere decir que ese estado, esa vocación de misteriosidad, es lo que mantiene vivo a muchos espíritus. Este sentimiento legítimo de la fe acompaña a todas las personas que caen en trance. No conozco a nadie que haya caído poseso y sea un ateo, un agnóstico. Hay casos de personas que vienen del extranjero, que jamás han tenido un vínculo con la Regla de Palo Monte, la Santería o con el Espiritismo de cordón o de botella, o el científico, o el de Allán Cardec, y de pronto caen posesos; pero cuando uno araña un poquito en la piel de esas personas, e indaga, son dueños de una vocación de fe. A lo mejor no tienen una fragilidad psíquica, ni insatisfacción sexual, familiar o algún trauma de la infancia, pero sí tienen una fe, sí son proclives a creer en lo sobrenatural. No conozco a nadie que sea absoluta e implacablemente ateo, frío, invulnerable, que caiga poseso o sienta esa inclinación.

Por otra parte, analizándolo desde el punto de vista más antropológico y no yendo a sus orígenes, a su génesis, el tema de la posesión se puede también interpretar como una necesidad o un estado de poder, de jerarquización. Viendo los casos de los posesos tradicionales, no al neófito novato, sino a uno que es tradicionalmente un practicante -que cuando llega a un lugar donde se practica una religión, o se rinde culto a una divinidad, cae poseso-, ése por lo general es un elegido del oricha en el caso de la Santería, o del espíritu en el caso del Espiritismo. Eso ya le da una jerarquización social, un *status* de poder que no tienen otras personas que practican este mismo culto. Hay muchos elementos que conducen e inducen a la posesión, o sea, que estimulan a la persona a caer poseso. Son algunos atributos, alimentos -la miel de abejas, por ejemplo-, el dinero que se le pone a Eleggua, los atributos de Yemayá, la propia calabaza en el piso y muchos otros. Pero la calabaza, por ejemplo, es muy importante.

Si analizamos antropológicamente la calabaza, vemos que ésta es la forma del cráneo y es lo que los yorubas llaman el *orí* o la cabeza, o el *erí*, como decimos aquí, porque hay un *orí* de afuera y un *orí* de adentro, y la calabaza simboliza eso y es un estímulo real. En los libros que he leído sobre Nigeria y los cultos de Ochún, cuando alguien -un sacerdote, practicante u oriaté- quiere que baje un oricha, digamos que sea Ochún, ésta le lleva a las calabazas que encierran la energía intrínseca de la divinidad.

Todo esto crea un ambiente muy estimulante, un sistema a su vez iconográfico, en el que los poderes -evidentemente mágicos, sobrenaturales de la divinidad- radican todos en la cabeza, en eso que se llama, de acuerdo con los yorubas, el *orí inú*, que es la cabeza de adentro. Está la cabeza de afuera y el cráneo y la de adentro, es decir, que todos esos poderes radican en la cabeza y es a partir de ésta donde sucede este fenómeno. Los hijos de Yemayá -por ejemplo, en Nigeria, pues aquí no es así- sólo caen posesos cuando han pasado la menopausia o cuando ya han tenido una relación sexual, antes no.

Asimismo, cuando una persona cae posesa con Changó y toca a una hija de Yemayá, la fertiliza; ésa es la creencia. Quiere decir que el poseso es una persona que, desde que cae o empieza a montarse, va adquiriendo una jerarquía, un poder, se va distinguiendo: es un elegido. Y hay un hábito de mantener a toda costa este poder como algo permanente. Esa es una de las razones, en mi punto de vista, por las cuales el ser humano tiene, asume o disfruta de esa inclinación o proclividad a caer poseso o estar montado por un santo, un espíritu o un oricha. No es lo mismo una persona que va a una ceremonia de Espiritismo, de Palo Monte o de Santería y no cae posesa, a otra que sí cae, ya sea por un mpungu congo o por un oricha de la Regla de Ocha y adquiere, inmediatamente, los atributos, dones y poderes de esta divinidad para hablar, aconsejar y dar beneplácito.

El fenómeno de la posesión revela una necesidad de jerarquización y poder en todas las religiones, específicamente en las afrocubanas. Cada una de las diferentes personas que cae posesa, de inmediato asume los atributos, o sea, adquiere el arquetipo de esa divinidad y es con sus atributos negativos y positivos, con los que vive y asume la vida cotidiana; al contrario de las religiones occidentales, sobre todo, en la católica o algunas evangélicas, en las que la persona observa toda una serie de lineamientos, acude a la iglesia una vez por semana, y responde en general a la observancia litúrgica y a un catecismo. La persona que practica estos cultos, fundamentalmente la Regla de Ocha, está identificada, en cada instante de su vida, con esa religión, y sigue sus postulados, sus lineamientos, y cada uno de los mandatos del oricha o ángel de la guarda que lleva en su cabeza. Cuando cae posesa también asume el arquetipo de la divinidad. Por eso desde el punto de vista artístico y teatral, es tan interesante, tan subyugante, ver a una persona en trance, porque lo que estamos presenciando en realidad es la representación física, mimética, teatral y artística de esa divinidad, amén de todas las connotaciones y los mensajes que pueda comportar en el ámbito espiritual y religioso.

Por último, pienso que desde el punto de vista psíquico y también, desde luego, del físico, el poseso dimensiona y potencia sus facultades. Se toma más fuerte, casi invencible; se transforma. El trance lo conduce a un territorio siempre nuevo y desconocido. Y la persona, pues, asume todas sus potencialidades y las proyecta con una autenticidad que siempre nos asombra. Fe, histeria, *status*, búsqueda de representatividad social; todo se concentra en ese misterioso estado psíquico que aún somos incapaces de interpretar con acierto. ■



# STANISLAVSKI Y LA POSESION EN EL RITUAL AFRO-CUBANO

Yana Elsa Brugal

**E**nsayo que expongo se encuentra aún en proceso de investigación, debido a sus complejidades en los aspectos psicofísicos del actor, además de ser la primera vez que, desde enfoques universales, se intenta elevar la *posesión* a categorías artísticas. La estructura está compuesta por ideas esenciales interactuantes que desentrañan los fundamentos de la *posesión*:

1. Metodización de conceptos stanislavskianos adecuados para la construcción de la teoría de un teatro prioritariamente emocional.
2. Incorporación de estos conceptos y otras categorías artísticas que complementan el entrenamiento psicofísico en la *posesión*.
3. Análisis de la demostración práctica de un *poseso* creyente-artista, que ilustra con "fe" y "conciencia" el estado de la *posesión*.

Ya K. Stanislavski -desde sus inicios en el descubrimiento de sus estudios teórico-prácticos en el teatro- centró su atención en la necesidad de desentrañar la psiquis de los personajes y sus inquietudes. Para él, la psicología del hombre pasó al primer lugar y luego se orientó hacia la indagación de las formas, el comportamiento físico de los personajes y la búsqueda del dibujo escénico, para llegar a la conclusión de que las partes del proceso de formación de lo físico y lo psíquico deben marchar unidos en el transcurso de la "encarnación" del personaje.

Me detendré en el aspecto que defiendo: siempre en las primeras posturas de Stanislavski ante los estudios de la psiquis, basados en las investigaciones de Pavlov -en las que también encontramos un pensamiento de lo físico-, otorgaba mayor importancia al inconsciente, al teatro que yo denomino *de la emoción* y que, por cierto, está rescatándose últimamente, sobre todo en Rusia.

La relación del maestro con su sistema guarda armonía con el arte del actor en todos los tiempos, formas, estilos y tendencias. Hasta la fecha se desconoce algún creador que rechace su instrumental teórico-práctico para después desarrollarlo o seguir su propio camino. Los innovadores de mayor difusión y reconocimiento de las últimas décadas, como Grotowski y Barba (fundamentalmente el primero), lo estudian, tienen en cuenta y lo polemizan, en el mejor de los sentidos. El mismo Grotowski apunta: "La cosa más digna de ser envidiada a Stanislavski fue esa inaudita ventaja de sus alumnos, muchos de los cuales encontraron su propio camino".<sup>1</sup> Al escribir estas notas se refería -en primera instancia- a Meyerhold y sus innovaciones de la biomecánica.

La anterior exposición no es casual porque la duda, pregunta o rechazo ante la relación de Stanislavski -con los aspectos de la interpretación de origen africano- puede ser, en cierto sentido, hasta lógica para los desconocedores del sistema. Pero no se trata de traspolar miméticamente una técnica encaminada a un tipo de teatro realista, sino de aislar la esencia, asimilar los ejercicios y sistematizarlos, para elevar al rango de verdadero profesionalismo los rasgos de la cultura ancestral.

Me baso en la relación de elementos del sistema stanislavskiano (concentración, encarnación, sí mágico, fe y sentido de la verdad, circunstancias dadas...) <sup>2</sup> y sus puntos en común con momentos de espectáculos teatrales-pedagógicos o de bailes folclóricos, que utilizan de manera más genuina la libre asociación con el llamado etnos, y están en mayor medida apegados a las tradiciones culturales de origen africano.

Es imprescindible ubicar el lugar y la relación con las palabras y estructura esencialmente dramática, para luego exponer las coordenadas específicas del actor en su basamento práctico. En las formas teatrales que nos ocupan no abunda la palabra como elemento dominante y la lógica tiene sus especificidades tales como la ausencia de verticalidad y la estructuración de las partes, para tomarse en una horizontalidad que aísla, en cierta medida, los sucesos macroestructurales. Se pierde la linealidad y el desarrollo equilibrado del conflicto para dar lugar a estructuraciones diferentes: cíclicas, repetitivas y contrastantes.

Me remito a Patrice Pavis al referirse al drama etnológico, en el que apunta que, cuando se parte de leyendas mitológicas, los roles son conocidos, las responsabilidades quedan establecidas y las conclusiones formuladas. Lo interesante es la estructura de la narración escénica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski: "Respuesta a Stanislavski", en *Máscara*, año 3, nos. 11-12, México, 1992, p. 26.

<sup>2</sup> Ver Konstantin Stanislavski: *Cómo se hace un actor*, Instituto del Libro, La Habana, 1970.

<sup>3</sup> Ver Patrice Pavis: "Rumbo al descubrimiento de América y del drama histórico", en *Repertorio*, no. 32, México, diciembre 1994.

Por otra parte, el personaje tradicionalmente conocido en sus líneas ascendentes y descendentes en el desarrollo de los conflictos, es sustituido por imágenes-caracteres surgidos de las narraciones de leyendas conocidas como patakines. Entiendo como *carácter* el conjunto de voluntades, sentimientos y pensamientos, una forma específica de la dinámica espiritual del hombre. Es un concepto psicológico que la imagen exterioriza en un plano estético. De su interpretación en situaciones dadas depende el interés que pueda provocar en el espectador determinada imagen de un oricha o deidad africana.

Al intentar desentrañar los resortes que impulsan al actor a ser un *poseso*, de inicio establezco que el acto creador del intérprete en todos los tiempos es un proceso para llegar al estado de *posesión* del y por el personaje, en dependencia del modo de preparación del actor, la forma y el estilo del material dramático a interpretar y las exigencias del director. Por su parte, la *posesión* o trance basado en la mitología se funda en la relación del actor con el otro, el oricha, a través de técnicas conscientes y la entrega intuitiva al subconsciente, hasta alcanzar la plena identificación buscada. Como bien afirma el investigador Fernando Ortiz, el trance es un estado intermedio entre el consciente y el subconsciente.<sup>4</sup>

Para comprender la relación antes enunciada, a partir de los estudios de Stanislavski, hay una interpretación esclarecedora de Martin Kurten acerca del término *vivencia* (o experiencia, según prefiere definirlo el investigador): "son medios conscientes por los cuales nos comunicamos con la realidad, en lo que nos concierne. Experimentamos a través de las funciones específicas de nuestros cinco sentidos que nos permiten percibir lo que acontece alrededor. Establecemos mentalmente un juicio sobre nuestras percepciones y por esto nos volvemos conscientes. Lo que podemos hacer a voluntad cuando queremos es lo que podemos llamar la parte consciente de la experiencia. Después de establecer mentalmente un juicio, decidimos qué hacer. La experiencia es una parte importante de nuestro trabajo en la tentativa por alcanzar lo inconsciente".<sup>5</sup>

En la actitud de entrega a tales estados también hago una asociación con el Shamanismo, porque el actor *poseso* es un hechicero: me apoyo en los estudios de Claude Levi Strauss cuando expresa que "los hechiceros -al menos los más sinceros- creen en su misión, y (...) esta creencia está fundada en la experiencia de estados específicos. Las pruebas y privaciones a las que se someten bastarían a menudo para provocar dichos estados, aun cuando no se los acepte como prueba de una vocación seria y ferviente".<sup>6</sup>

Para la trascendencia o penetración en lo que denomino *franja movediza* de la semiconsciencia, el actor, bailarín o creyente necesita una comunicación raigal con el espacio, llenarlo de contenido, hacerlo suyo y extraer las energías acumuladas del recinto, sea escenario pre-establecido, figurado como lugar conferido a la representación o espacio natural. El ritual imprescindible para adentrarse en el mundo de los ancestros, contempla sus variantes en cada caso, pero la esencia es la búsqueda de la "concentración" y atención a un objeto dado.

En las presentaciones del grupo profesional Teatros de Orilé, con frecuencia se inician con un "cordón espiritual" consistente en que los actores-bailarines forman una rueda y comienzan a mover los brazos con intensidad de arriba hacia abajo, al tiempo que van girando y entonando cantos religiosos bajo la hegemonía del dirigente del cordón. Para la acción descrita se requiere de una fuerza "superior" que "baje" las energías antepasadas, reviva la memoria y haga reaparecer los recuerdos y sentimientos, para alcanzar el principio de interiorización del espacio y luego proyectar las ideas artísticas y los temas acordados. De sustento a estas "preparaciones" sirven las prácticas de creyentes en sus sesiones espirituales, las que se identifican con un espacio sagrado donde sitúan sus altares, para concretar las acciones dialógicas con el espíritu-imagen de estos creyentes en un rito vivencial. Por ejemplo, en Nuevitas, Camagüey, la danza de cordón espiritual -de gran tradición- se produce en un edificio casi en estado de derrumbe, con pisos gastados; pero lo más importante es que al tiempo que van girando rozan los pies con el piso para contactar con la energía acumulada en el recinto e interactuar unos con otros de forma magnética, en cuerpo y mente, marcados por un intenso estado emotivo interno.

Cuando la actriz Mireya Chapman narra los procesos del Cabildo Teatral de Santiago para "preparar" la presentación de **Baroko** -versión de **Réquiem por Yarini**, de Carlos Felipe-, tiene como objetivo la sacralización del espacio escénico. Una de las partes del ritual, antes de comenzar la función, era crear una atmósfera especial regida por una disposición de entrega total del actor. Para conseguir la "concentración" se despojaban con hojas de vencedor, y el practicante les soplaban ron en la cabeza, hacia una cruz con cascarilla en la palma de las manos y la planta de los pies, y los ponía a girar a la derecha y a la izquierda, para después sumergirse todos en profundo silencio y no perder la carga emocional obtenida.

En relación con el espacio, los elementos particularizantes del mismo que crean ambiente no son suficientes para la explicación de este tipo de apropiación particular del actor en su vinculación con fuerzas supremas. Necesita una sensorialidad especial para llegar a lo palpable del espacio y así modelar una comunicación íntima, priorizada a través de sonoridades imperceptibles que fluyen

<sup>4</sup> Ver Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

<sup>5</sup> Martin Kurten: "La terminología de Stanislavski", en *Máscara*, año 3, no. 15, México, octubre 1993, p. 36.

<sup>6</sup> Claude Levi Strauss: *Antropología estructural*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1970, p. 162.

## seminario internacional

entre ambos hasta lograr la verdadera fusión espacio-actor e imagen dramática. Es cuando se llega al máximo punto de la *posesión*, a la conocida "encarnación" o apropiación del carácter, y se atrapa el espíritu que estuvo ayer, al que denomino *esencia*. Aquí se producen estados de visible alteración psicofísica, como desvío de la mirada y pérdida del equilibrio producido por el mismo grado de excitación provocado por el artista.

El tiempo es experimentado como duración distinta, porque el sujeto llena los minutos con sus sensaciones, impresiones y emociones. Incluso, puede vivir el tiempo y ello ya a escala más global como ciclicidad, es decir, "como retorno a lo mismo, al principio, o como una especie de atemporalidad, como si se detuviera el fluir temporal; tal ocurre en los ritos y las ceremonias que se nos presentan como atisbos de la eternidad", según el teórico Kurt Spang.<sup>7</sup>

El actor, para adentrarse en la mitología, penetra en la búsqueda del "otro-espíritu" con el fin de que lo acompañe, sea su igual perdido, desentrañarlo y dejarlo atravesar su cuerpo-mente. Ello requiere de un proceso de identificación logrado por el "sí mágico", resumido en "si todo lo que me circunda fuera verdad...". Lo que circunda al actor, sea su memoria ancestral, la historia de la deidad y lo existente en la escena, incluso el "texto" del autor, constituye el fundamento de lo que conocemos como "circunstancias dadas" para desarrollarlas y moldearlas a su concepción. Stanislavski afirmaba que "el actor necesita una imaginación fuertemente desarrollada, unida a una ingenuidad y confianza infantiles". Sólo esto podrá hacerle creer que lo que le circunda es la verdad.

Durante la presente investigación acudí a la demostración de un acto de *posesión* ejecutado por un creyente-actor-bailarín, con el objetivo de introducirme en su particular sensorialidad y observar el aniquilamiento de bloqueos, el volverse libre para entregarse y dirigirse al "otro público" con sinceridad, y así lograr el trance o franja movediza, determinado por: cabeza inclinada hacia abajo, movimiento alterno de los brazos con los puños cerrados, respiración *in crescendo* hasta convertirse en obsesivos jadeos, ritmo cíclico y repetitivo al golpear el piso para incrementar la energía... El *poseso* (Jorge Villegas, director de Los Pasos Perdidos) afirma que "en el contacto con el piso, hay que ir llamando esa energía que va subiendo, que te va tomando por los pies, que te toma la cintura, que llega al corazón y te lo adelanta, y tomar esto como referencia para poder ubicar de que yo no soy Changó, pero yo veo a Changó y Changó soy yo porque lo llamo, está entrando en mí, lo estoy respirando: Changó está en mí, lo estoy viendo y quiero que ustedes también vean, que sientan mis sentimientos. Un poco entrar en el mundo oscuro, en la nave oscura, y pasar a la luz. Es decir, entrar en escena, cerrar los ojos, abrirlos, ver un mundo claro, empezar a evolucionar y a hablar e irme desgranando".

Según pude apreciar, entró en un estado de acción real de "sentimiento de lo verdadero" que implica el concepto de "fe y sentido de la verdad" stanislavskiano, hasta el punto de apreciarse espuma en su boca.

Una vez lograda la "identificación" con la imagen-oricha por medio de una técnica psicofísica, se representa el diseño escénico trazado por el director, para lo que el *poseso* continúa comentando: "en determinado momento tenemos que decirle al espíritu 'tú te quedas ahí', porque a mí me toca hablar, tengo que comunicarme, interrelacionarme con el público, aunque el espíritu se resista. Comienzo a entregar al público mis emociones con la misma energía que busqué en el piso, pero ya de una forma más consciente".

El distanciamiento de un creyente, al transformarse en *poseso*, no se remite sólo al autocontrol e imposición de la voluntad consciente, a través del diálogo directo entre el pensamiento del creyente y del espíritu. Influyen apoyaturas de orden extravivencial como son: amarrarse la cintura o una rodilla con un cordón, desenvolvimiento del cuerpo -fundamentalmente de las manos- para ir controlando la cabeza que -como dice Miguel Barnet-<sup>8</sup> es donde radica realmente la vida de los *poseos* y así contener los desenfrenados deseos del espíritu por apoderarse del ente material y dominar la situación.

El actor nos entrega un comportamiento *restaurado* o restituído, según la conclusión de Richard Schechner,<sup>9</sup> quien nos refiere que la "información" tomada de la génesis del personaje, al descontextualizarla, adquiere significaciones diferentes sin perder su contenido.

Como se evidencia, la jerarquización de sentimientos y comportamiento gestual subraya la conexión -ya comentada antes- de los principios psicofísicos stanislavskianos, para influir de una determinada manera en el espectador, quien deposita -por su parte- la fe en el poder del "hechicero" que con su magia alivia los problemas y despierta sentidos aún no descubiertos en él.

No cabe dudas que el teatro *de la emoción* está privilegiado en el ritual teatral inspirado en la mitología, y estoy convencida de que Stanislavski seguirá ayudándonos a una aproximación teórica de estos fenómenos artísticos. ■

<sup>7</sup> Ver Kurt Spang: *Teoría del drama*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

<sup>8</sup> Ver Miguel Barnet: "La posesión", en este número.

<sup>9</sup> Ver Richard Schechner: *El teatro ambientalista*, Editorial Arbol, México, 1988.



# LA REFORMULACION DE LO POPULAR DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES

Magaly Espinosa Delgado

**E**l poder presentar un conjunto de problemas contemporáneos de la cultura ante un auditorio de teatristas, es para mí una experiencia nueva. Beatriz Rizk y el maestro Alberto Pedro, quienes me antecedieron, han tocado desde diferentes posiciones una cuestión central de la sociedad actual: ¿cómo leer los procesos culturales en una sociedad en la que todo se vuelve masivo? Esta pregunta podemos encontrarla formulada por el sociólogo del arte Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas*. Esta es, en la actualidad, una de las principales obras escritas en América Latina, desde la óptica de lo que se denomina como *Estudios Culturales*.

Tanto los filósofos vinculados a una tradición marxista, como aquellos que se identifican con posturas postestructuralistas, se enfrentan de una u otra forma a esa cuestión. Vivimos un proceso que provoca cambios en los distintos tipos de arte y en las propias producciones artísticas y, por eso, surge la necesidad de utilizar otros conceptos o formas de expresión que permitan explicarlos. Quiero decir con esta idea que estamos ante un conjunto de conceptos como pueden ser los de *desidentidad*, *transferencias culturales*, *apropiaciones*, que no aparecían en el discurso clásico, sino que son necesarios y surgen para expresar nuevas facetas, nuevos aspectos de la dinámica cultural. Nos hallamos ante un grupo de conceptos que no tienen una filiación metodológica específica y, sin embargo, se presentan con significados que de manera común abarcan los intereses de ciencias diferentes, como la Antropología o la Sociología del Arte, porque las ciencias sociales -ante los cambios que provoca la masificación de la cultura- no pueden funcionar partiendo sólo de los conceptos establecidos históricamente.

Todo ello ha influido en el discurso tradicional del arte y la cultura. Las diversas formas de interpretar la postmodernidad, los procesos de transculturación e hibridación cultural, han obligado a ese discurso a tomar otras posturas, a comprender que sus lecturas son insuficientes, no sólo referidas a las interpretaciones de la alta cultura, sino también hacia las producciones simbólicas tradicionales que por lo general han sido interpretadas como productoras de exotismo y folclor.

Asimismo, los textos históricos vinculados a la cultura popular han sido entendidos de una manera insuficiente y a ésta se han aplicado principios ajenos a su estructura, como sucede con el de la mimesis. En muchos casos se ignoran sus especificidades socioestéticas, con relación a la unidad de lo estético y lo etnológico en las expresiones de la sensibilidad, el valor ideológico de las creencias o el papel activo que tiene en la construcción simbólica del saber que emerge de la comunidad. Sin embargo, lo que en la actualidad no puede escapar al análisis cultural es la forma en la que está cambiando y reconfigurándose el espacio en el que viven los tipos de cultura: el de la *masificación*.

El pluralismo estético y cultural que este espacio facilita nos permite vincular los tipos de arte y de cultura sin prejuicios morfológicos o etnológicos, sin preguntar quién toma de quién, en un nuevo ambiente cultural en el que las culturas populares se manifiestan con más posibilidades.

Los cambios morfológicos del arte suceden de forma paralela a aquellos que ocurren en los tipos de cultura, porque ambos viven bajo las circunstancias del multiculturalismo, la desterritorialización y el pluralismo. El campo artístico -integrado por todos los tipos de arte, la institución arte, las formas de legitimación, la hegemonía y el mapa de la cultura (alta, media y baja)- se readecua, ajustando sus formas de existencia en lo masivo, con un *tempo* que, si bien no lo abarca ni lo explica todo, se convierte en un proceso omnipresente sin el que no es posible manifestarse.

Las condiciones del mundo del arte y la cultura exigen, en el presente, lecturas más flexibles, que expresen las cercanías entre la Sociología, la Filosofía, la Estética y la Antropología, que acortan las fronteras y estrechan los vínculos, creándose un nuevo espacio en el que todos viven perdiendo un poco su identidad tradicional. Este será el mismo que tratan de propiciar los Estudios Culturales.

Los Estudios Culturales llaman la atención de las universidades sobre temáticas que no eran tradicionalmente de interés para los centros docentes, como pueden ser los textos literarios de minorías étnicas, comunidades rurales, marginales, etc., la reconfiguración de lo popular y lo masivo, los cambios etnológicos de la sociedad contemporánea y otros. A su vez, logran que textos escritos en América Latina sobre esas temáticas tengan una presencia relevante en el discurso internacional de la Teoría del Arte, la Sociología y la Teoría de la Comunicación.

En nuestro continente, el artista es productor y reproductor, en el sentido de que él no sólo va a reproducir un conjunto de procedimientos técnicos y artísticos acuñados por la alta cultura, por las señas de la comunicación -como decía Rómulo Pianacci, el amigo argentino que me precedió-, bajo los símbolos de la Coca Cola, sino que se presenta en el escenario internacional del



arte y en el discurso artístico con estrategias, enmascaramientos y soluciones estéticas que emergen, en medida considerable, de la movilidad natural de la cultura.

La pregunta más interesante que se hacen los antropólogos en nuestros días consiste en indagar sobre las transformaciones que sufre el folclor y la cultura popular y dónde radican sus formas de convivencia. En América Latina, estas transformaciones son especialmente significativas porque no nos vinculamos a lo contemporáneo como reproductores de la internacionalización de lo popular, sino con una mirada propia, con una actitud propia, en la que el folclor y la cultura popular tradicional -según como se denomine lo tradicional y la misma cultura popular actual- tienen un escenario muy fuerte de reformulación.

Uno de los campos más importantes de la cultura en la actualidad es el visual, que absorbe gran parte de nuestro tiempo y amplía nuestras experiencias, trasladándonos de hemisferio sin movernos físicamente del lugar en donde estamos. Nos hallamos frente a un movimiento de desterritorialización de la cultura, que recibe su impulso de circunstancias de producción y reproducción globales. También se hacen globales las vivencias antes refugiadas en el mundo de las creencias y las costumbres, y el artista que las utiliza las internacionaliza con más posibilidades de ser entendido.

Bajo estas condiciones, el papel del teatro es muy singular. El escenario visual que éste domina amplía sus fronteras; al romperse las barreras morfológicas del arte, no se pueden establecer divisiones diferenciadoras entre el espacio teatral, el danzario o el videoarte. Se reciben influencias de las experimentaciones vanguardistas, los *collages*, los *happening*, los *performances*, brindando éstos muchas posibilidades a la creación teatral y a las artes que utilizan, de una u otra forma, la sucesión del tiempo en un espacio determinado. Por ejemplo: un director cinematográfico como Peter Greenaway, en su película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, hace que la cámara se despliegue de tal forma que sentimos estar en presencia de un escenario teatral. La mirada del espectador recorre linealmente los sucesos, como si el espacio estuviera dispuesto para que lo apreciara en todos sus detalles, tal y como hace el teatro que necesita cubrir las dimensiones limitadas de sus movimientos.

En otro sentido, más cercano a nosotros, podemos mencionar al Cabildo de Santiago de Cuba que crea sus obras no sólo teniendo en cuenta recursos propios del teatro, sino poniendo éstos en función del contexto cultural cubano: las tradiciones populares, las fiestas carnavalescas, los mitos, las creencias.

Otra obra digna de mención es *Manteca*, del grupo Teatro Mío, que resultó de tanto interés para los espectadores. Con un carácter más ciudadano, situada en las problemáticas del mundo urbano, emblemática muchos de los acontecimientos de la vida diaria en Cuba, recreando actitudes que emergen como respuestas a circunstancias y coyunturas por las que se transforma el idioma, la vida familiar, las opiniones, los gustos.

**Marketing**, del grupo Nos y Otros, es un espectáculo concebido con muy pocos recursos teatrales, un escenario prácticamente vacío y un concepto muy sencillo del montaje; bajo estas condiciones, la obra logra una gran comunicación con el público. El peso del espectáculo recae en las actuaciones y en el texto, basado en un tema de nuestra vida cotidiana; las relaciones laborales y personales y las posibilidades y actitudes, como resultado de esas relaciones, se mueven en un contexto crítico con el que no sabes si reír o llorar.

En el mundo de la plástica podemos pensar en la obra de Abel Barroso *Las donaciones llegaron ya*, formada por paracaídas con paquetes. Para dar la idea del descenso, de la ingravidez, Abel crea un espacio que ya no es una simple dimensión del museo, sino un lugar con un sentido teatral. Él necesita que las piezas funcionen con el encanto y la dinámica que el propio sentido de los objetos tienen en sí mismos, como si nos fuéramos a preguntar: ¿Cómo integran nuestra vida; qué lugar tienen en ella? Para crear en el espectador la sensación de ambivalencia que esta instalación parece querer proponernos, el artista ha laborado sobre la factualidad del objeto y su funcionalidad en el espacio donde están dispuestos.

Una propuesta que fue de mucho impacto en el ámbito internacional en 1994 nos la ofrece el artista de origen mexicano Guillermo Gómez Peña, quien vive en Estados Unidos. Él realizó junto a Coco Fusco, crítica y video-artista de origen cubano, un *performance* que consistía en encerrarse en una jaula en la plaza Colón de Madrid. Se vistieron a la manera tradicional para cuestionar hasta qué punto el Descubrimiento era una celebración. Gómez Peña es un crítico de la forma, en la cual el centro lanza la mirada sobre la periferia. Su concepto de frontera, de viaje, da cuenta de cómo en América están el pasado y la modernidad mezclados, así como los idiomas y las culturas.

Hay una comunidad en las preocupaciones culturales, que son las del multiculturalismo, y llevan a que el artista se cuestione desde su mirada al otro. Lo que intentan los Estudios Culturales es crear un espacio de reflexión en el cual no se sigan leyendo como "primitivas" las culturas de la periferia sino entender cómo responden éstas a las transferencias culturales y cómo van creando con ello sus propios códigos e interpretaciones.

Esta es la cuestión que estudia ese gran teórico que es Jesús Martín Barbero, quien, en su libro titulado *De los medios a las mediaciones*, transforma muchas de las interpretaciones tradicionales de la Teoría de la Comunicación, escribiendo un texto que no es propiamente de esa ciencia, ni de Teoría Literaria, ni de Sociología del Arte, sino de reflexión sobre la cultura contemporánea. Es un libro que se pregunta sobre lo que le sucede a las culturas populares cuando todo se vuelve masivo, interrogante que ha servido de hilo conductor en nuestro análisis.

También esta preocupación penetra el mundo del teatro de diferentes formas, desde los cambios morfológicos o las estrategias creativas. Quizás artistas como Marianela Boán, Carlos Díaz, Víctor Varela y Eugenio Hernández Espinosa -tan en deudas con el discurso del arte y la experimentación artística- nos llevan, desde sus poéticas, a preguntarnos: ¿dónde está en ellos lo popular, las reformulaciones de la cultura contemporánea, las mezclas? Ante esta pregunta, la respuesta no puede ser exacta ni precisa, sino que esté, ante todo, en sus propias vidas. ■

# LO RITUAL

## CAUCE DE LO POPULAR

Gerardo Fullea León

**R** No hay peor ciego que el que no quiere ver.

Existe un viejo proverbio que en nuestros ámbitos teatrales se confirma. Durante la última década, la llamada dramaturgia espectacular ha hecho furor entre determinados estudiosos y creadores, quienes -inclinando la cerviz, una vez más, ante todo lo que procede de potencias etnocentristas, como patrocinadores de aquello que debe ser el último grito en el plano cultural- han opuesto esta tendencia a cualquier otra manera de interpretar la realidad en la dramaturgia contemporánea.

Estos profesionales del teatro han tratado de privilegiar, como única fuente de experimentación teatral, aquellas que se fundamentan en tales cánones, intentando desconocer, minimizar o negar el carácter renovador y, en última instancia, experimental de otras zonas de la dramaturgia que, por proceder su quehacer del aprovechamiento de las llamadas manifestaciones tradicionales populares, parecen estar, erróneamente, condenadas -según ellos- a la inmovilidad creadora, y les son ajenas, pese a convivir junto a las mismas.

Tal prejuicio o miopía estética los ha llevado a soslayar, por ejemplo, el carácter novedoso, revelador y contemporáneo que tiene el llamado ritual-sacro que llevan a cabo entre nosotros, desde siempre y en constante transformación, los practicantes de la Regla de Ocha o Santería. Dramatúrgicamente un bembé, tambor o toque de santo tiene características en su composición, tan similares a la llamada dramaturgia espectacular, que asombrarían a quienes se detuvieran a valorarlas: una prominencia de la imagen por encima del diálogo; la utilización al máximo de la pantomima, la música y la danza; los diferentes planos de acción que se conjugan en un mismo espacio, cuando dos o más orichas interactúan al mismo tiempo, posesionados en los presentes, en diálogo con otros practicantes o entre ellos mismos y el *apkwón*, para crear una multiplicidad de una riqueza provocadora, presidida por los cantos, los bailes y el toque de los tambores...; en fin, una especie de propuesta dramatúrgica espectacular, digno receptáculo de tradiciones orales, que maravilla a los ojos ajenos a nuestra cultura que la vislumbran, por novedoso e inusual y que para algunos coterráneos no pasa de ser una muestra exótica de nuestro folclor. Claro que, para estos últimos, lo ajeno "de afuera" no resulta exótico sino el dictado, lo contemporáneo, el gran designio a seguir.

Uno de nuestros más eminentes directores y pedagogos teatrales, de vanguardia siempre, me contó cierto día muy lejano que en una entrevista que tuvo con Jerzy Grotowsky en un evento, el maestro se interesó mucho por este tipo de manifestación que se lleva a cabo en nuestra Isla y lo que le gustaría a él ver, participar y estudiar un hecho como éste. Terminó instando a nuestro creador a asumir esa realidad en su quehacer profesional, lo que sin dudas lo enriquecería. No tengo noticias que lo haya intentado y sigue, por supuesto, muy feliz. No es una actitud aislada.

### DE DONDE PROCEDE ESE CONCEPTO DE DRAMATURGIA

No obstante, esa dramaturgia está ahí, con su pujanza, sustentada en mitos y leyendas, transformada y adaptada a la práctica de quienes cruzaron el mar con grilletes y de sus descendientes y los de quienes los forzaron a morar en estas tierras, en esos viajes sin retorno. Los *patakines* son la forma expresiva de estos avatares, especie de relatos épico-dramáticos, con su sentido oblicuo, su carga conceptual y humana, su humor y esa pretensión profética y develadora en nosotros de conductas y posiciones a asumir en la existencia y que constituye, de tal modo, una forma de resistencia cultural.

Los mitos y las leyendas han servido a los practicantes de la Regla de Ocha para esclarecer y solucionar -con su sabiduría y visión remodeladora, en la práctica diaria de sus existencias y en situaciones más trascendentes de sus vidas- los problemas y las dificultades que les han aquejado, al encontrar en los mismos alivio a sus males y dar respuesta a sus necesidades. Pero no sólo ante el padrino, el "orillate", el babalao o el santo posesionado, sino también gracias a esa especie de griot que puede ser un viejo narrador, escena entrañable, en una noche de cuentos y proverbios. Ellos han mantenido vivo, como nuestra Haydée Arteaga, este *corpus* que se alza vital y renovado, en una forma ya más elaborada, en una sólida dramaturgia contemporánea que ha sabido apropiarse, de manera muy particular, de tales expresiones, sin temor a lo folclórico, al percibir en éstas tanto la teatralidad latente en sus formas, como esa peculiar capacidad que poseen para acercarse al acervo de nuestro público.



Si ya algunos títulos del llamado teatro vernáculo -como **Los negros brujos**, **Una sesión espiritista** y **Mefistófeles**, entre otros pocos- se acercaron epidérmicamente a estas fuentes presentes en la realidad de su momento, con la aparición de Virgilio Piñera, Rolando Ferrer y Carlos Felipe, una tríada inefable de nuestro teatro, la dramaturgia cubana tomó, en diversos grados de profundidad, el empeño. Pecaríamos de prejuiciados, si no sumáramos a este grupo a Paco Alfonso, legítimo predecesor del tratamiento de estos temas, quien con **Aggayú Solá** y otros títulos posteriores supo enfrentar los prejuicios y las limitaciones éticas y estéticas de su tiempo, al adentrarse en tales temas y combinarlos, a veces, con preocupaciones sociales y políticas muy válidas, pero que enrarecieron su ya endeble visión dramática, dejándonos textos que, aunque son artísticamente defectuosos en lo literario y dramático, dan fe de un afán y respeto por encauzar dicha temática, en el mejor sentido.

## UNA DRAMATURGIA REVELADORA

Carlos, Rolando y Virgilio -con sus peculiares dotes dramáticas, sus honduras conceptuales y sus respectivos lenguajes escénicos- supieron ver y calar hondo, a su manera, en estos predios y sentar las bases de lo que hoy florece dramáticamente.

El primero, Carlos, consciente llega a asimilar y recrear el tinglado humano y religioso de un momento determinado de nuestra realidad en su obra cumbre: **Réquiem por Yarini**, una tragedia moderna que ocupa uno de los más altos sitios en la dramaturgia cubana de todos los tiempos. En él la ritualidad no es paisaje, cita o mero recurso teatral, sino raíz, fundamento del drama que ocurre en escena. Es el hombre inmerso en la búsqueda de su esencia, tratando de hallar valores espirituales y éticos para sobrevivir, allí donde todo está permeado de corrupción: un *Eros en el infierno*, como da título el poeta Cintio Vitier a su magistral y esclarecedor ensayo sobre esta pieza.

El segundo, Rolando -más interesado en develar la madeja social y psicológica en la que se debaten sus personajes, que las conductas excepcionales-, traza con rigor una trama en la que la magia, el misterio y el decir de los practicantes permea su **Lila, la mariposa** de un patetismo y una riqueza formal poco comunes. Estamos ante uno de los textos capitales de nuestra escena, en el que afloran el aire de provincia, la autorrepresión, la angustia y el afán de libertad, tan caros al hombre medio, en una realidad que ordenada o regida a su antojo por deidades o espíritus del bien o del mal, que conviven con nosotros en este mundo, pero que también ayudan a trastornarlo y transformarlo todo. Rolando supo darnos las claves para penetrar en esa realidad. Es un texto que está clamando por otra re-interpretación acorde con estos postulados, que -lejos de limitarla- la amplían, y que le sean consustanciales a esta farsa trágico-poética.

Virgilio, el tercero y no el último, asume el mismo género (farsa poético-trágica) para lanzar no sólo su escupitajo al olimpo, como se ha tildado a **Electra Garrigó** -esa joya de la modernidad del teatro cubano-, sino a la sociedad de su tiempo y a la carga de prejuicios morales y tabúes sociales que lastran, aún, nuestra existencia provinciana. Este autor, cuyo punto de partida es siempre la transgresión, aquí lo hace con los "no dioses" -¿espíritus, eggunes, que los criados negros de la familia Garrigó desatan o ellos mismos?- que acosan a su protagonista y tratan de impedirle su realización personal y la transformación de los cánones familiares. Lo ancestral aquí se extraña, pues la parodia oculta o distorsiona, con intención, los valores rituales. Virgilio desdeña la literalidad, la mera cita, pero éstas se hallan latentes, parafraseadas, al margen, dándole una textura inusitada al conjunto, como para no desdeñarlas.

En estos tres innovadores dramaturgos viene a hacerse ya evidente, en diversos grados, eso que Néstor García Canclini señaló como una característica de lo postmoderno cuando "viene a desdibujar la línea que separaba lo moderno 'culto' de la sensibilidad masiva y cotidiana"; pero aclara más adelante que entre nosotros la postmodernidad "es más bien una situación compleja del desarrollo cultural, un proceso de transformación. Su núcleo es un reordenamiento de los principios que rigen el arte culto, el popular y la oposición entre ellos, cuando funcionaban como estructuras separadas".<sup>1</sup>

Estos autores -sin convenciones, conscientes o menos conscientes, con sus determinados niveles interpretativos y alcances estéticos- supieron mirar adentro y asumir la complejidad de lo que somos, independientemente de los derroteros de sus dramaturgias. Por eso, sus textos aún son paradigmas de una actitud contraria al pueril mimetismo apagado, retrasado y ecléctico y demuestran el apego, la revitalización y el desarrollo de la expresión de nuestra realidad en escena.

## CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE FUENTE RITUAL POPULAR

Después del quehacer de estos pilares, no todo ha sido coser y cantar. Para lograr dar otra vuelta de tuerca al material, han sido necesarias más de tres décadas, con títulos y autores como Pepe Triana (**Medea en el espejo**); José Ramón Brene (**Santa Camila de La Habana Vieja**); Eugenio Hernández Espinosa (**María Antonia**); Tomás González (**Cuando Teodoro se muera**); Tito Junco

(Chachopachin, asere); René Fernández Santana (Okin, pájaro que no vive en jaula); Yulky Cary (Okandenyé, la dama del ave real); Elaine Centeno (La piedra de Elliot); Alberto Curbelo (El brujo); Denia García (Nokán y el maíz) y Gerardo Fullea León (Chago de Guisa), por sólo citar una muestra de estos creadores, quienes corroboran -junto a otros directores y ocasionales dramaturgos como Pepe Camejo, Rogelio Meneses, Rogelio Martínez Furé, etc.- la diversidad, el calibre y la riqueza creativa de este movimiento que, ahora sí rotundamente consciente, hace suya la llamada cultura popular tradicional, innovándola.

Cinco características primordiales perfilan nítidamente el grueso de esta dramaturgia:

1. El sentido lúdico del diálogo y las situaciones.
2. El carácter eminentemente sensual de los conflictos y los caracteres.
3. El humor como recurso, propósito y componente fundamental de las situaciones dramáticas.
4. La presencia de nuestros ritmos, en expresión musical o danzaria o ambos inclusive.
5. La particularidad propiciatoria de incidir en la problemática de los personajes y la solución de sus acciones, como bien ha señalado la investigadora Inés María Martiatu, con lo cual la apropiación de la realidad, por parte de los protagonistas de las obras, adquiere una relevancia ritual *sui generis*.

Estas características pueden estar presentes, todas o no, en algunos textos, y ocupar diferentes preponderancias en la textura dramática, pero son recurrentes en los mismos y sirven, además de sus temáticas, para acentuar la especificidad transcultural del ritual caribeño, a diferencia de la otra vertiente ritual existente en el teatro cubano de ascendencia intercultural.

## LO PROPICIATORIO Y LA APROPIACION DE LA REALIDAD

En esta dramaturgia, los personajes no están abandonados a los designios del destino como ha venido sucediendo en el drama tradicional. Yarini puede salvarse con sólo no hacer un simple gesto; María Antonia puede no despeñarse si corona su cabeza, y Camila salvar su amor si no abandona a su oricha. O por el contrario: si las costureras no pusieran las tijeras bajo la almohada, Lila no se mataría; si Chago preguntara por su camino, no se perdería en los otros; si Elliot alimentara su piedra de imán, no perdería a su amor; si Electra hiciera la revolución en vez de declamar su tragedia familiar, fuera otra. O sea, los personajes, como en la vida real los practicantes -con acciones, obras espirituales o materiales o simples gestos-, tienen la oportunidad de torcer, transformar y cambiar sus destinos. Aquí no funciona la inevitabilidad y tienen la oportunidad de re-escribir su historia ellos mismos y de apropiarse, por consiguiente, de la realidad. Que lo hagan o no tiene que ver con la innegable condición y voluntad humanas.

## LO RITUAL: CAUCE DE LO POPULAR

Las características antes mencionadas, y la última en particular, dotan a estos textos -con sus singulares hechuras y realizaciones- de una cercanía con un público mayoritario que reconoce, y agradece en los mismos, una interpretación y modos de verlos que le son afines. Y es en este entarimado de su textura dramática donde se complejizan las manifestaciones de la realidad, tanto por mostrar la conexión o los conflictos entre sus diversos componentes como por lo polisémico de las propuestas formales en que éstos se estructuran y que los convierten en piezas expresivas de un teatro popular.

No podemos olvidar que el ritual caribeño, en su esencia, no es restringido o elitista sino que pretende abrir puertas y acercarse a diversas capas de la sociedad, practicantes o no, mientras que otros rituales al ser trasladados a escena fundan sus principios en códigos excluyentes propios para iniciados o personas "de nivel", aunque a ratos, en una carrera oportuna, coquetéen con elementos del teatro ritual caribeño, pero para parodiarlo y, por tanto, denigrarlo.

Así, la farsa, el melodrama, la comedia, la tragedia y la tragicomedia son géneros asiduos en la producción de los dramaturgos que recurrimos a los campos del ritual caribeño que, como hemos visto, no se conforma con recrear lo que ha sido, sino que al incidir en zonas contemporáneas de lo que somos nos ayuda a avizorar lo que podemos llegar a ser. O sea, no es un teatro que se refugie en mitos, leyendas y tradiciones en una intención retro o de otra manera "exquisita", para pasar por alto los problemas del diario existir, sino que lo hace para ganar en perspectiva y eficacia y aprehender problematizadamente los misterios de la existencia y el hombre, aquí y ahora, y ayudarnos a ser más dueños de nuestro destino, y, de tal modo, al ganar en reflexión alternativa, sin citas textuales o traslación mecánica, asumimos en un mundo contradictorio y cambiante, en el que el esplendor de las flores y el fruto de lo mágico-religioso nos acompañan para sentir el aroma de la tierra y palpar, en nosotros, el zumo agri dulce de la savia popular. ■



# FIESTAS POPULARES TRADICIONALES TEATRALIDAD Y RITUALIDAD CONTEMPORANEAS

Virtudes Feliú Herrera

**E**l tema que hoy abordamos si bien no ha sido objeto de estudio particularizado a través de los veinte años que llevamos en la investigación de los festejos populares tradicionales de nuestro país, no ha escapado a la colectación de datos que obran en nuestro poder, ya que de una manera u otra es evidente la ritualidad y teatralidad en estas actividades. Como se conoce, la palabra *teatro* significa el conjunto de las producciones dramáticas de un pueblo, al mismo tiempo que se considera teatral todo aquello que tiene un propósito de fingimiento u ostentación. El rito o ritual es la realización de una costumbre o ceremonia que no es sino el hábito adquirido, que se practica con fuerza de ley, en este caso de la tradición. Ya se sabe que las fiestas civiles o religiosas constituían una puesta en escena de grandiosos espectáculos. Los papeles de actores y público estaban definidos. El escenario era todo el ámbito urbano y las actitudes adoptadas eran un reflejo de sus correspondientes situaciones sociales. Dicho así, las fiestas y el teatro pueden parecer una misma manifestación cultural. Sin embargo, la desigualdad es patente.

Cada uno posee características definidas que las separan. Una de éstas es la ruptura de los espacios. La fiesta ocupa la ciudad o el pueblo entero, mientras que la escena tiene uno específico. El teatro, el corral o el templo son lugares abiertos o cerrados, pero en recintos precisos. Por sus propias naturalezas, hay otros rasgos diferenciatorios. Las fiestas tienen por actores a las autoridades, a la nobleza, hombres distinguidos que no necesitan memorizar un texto porque actúan en sus propios papeles, los de su vida cotidiana. Por el contrario, los protagonistas activos del teatro lo conforman personas que interpretan papeles diferentes a los que la sociedad les tiene encomendados. El actuar como determinado personaje lo serán por unas horas, las que dure la puesta en escena, para ocupar de nuevo el lugar que les corresponde. Por tal razón necesitan aprender un guión, ya que representan una ficción.

Además, el individuo asistirá opcionalmente, y los espectadores tampoco serán de un grupo social determinado, sino que podrían ser público lo mismo el noble que el plebeyo. La función teatral no se limitará a la representación de una obra dramática concreta, sino que reunirá un conjunto de manifestaciones (música, canto, baile) que serán una parte importante del espectáculo, al mismo tiempo que servirán para captar más espectadores.

La fiesta es rasgo consustancial, dimensión constitutiva de nuestra existencia, algo inherente al ser humano, y, por tanto, algo excepcionalmente serio, como parte de la autoconciencia étnica de la comunidad.

Las manifestaciones más diversas como la explosión del gozo de vivir y la alegría común vecinal, el acercamiento a la Divinidad, la estructura político-social, se han superpuesto y transfigurado en la manifestación suprema de la convivencia comunitaria: la fiesta. Parafraseando a Carmelo Lisón Tolosana, debemos agregar que la misma es algo más que espacios sagrados, tiempos míticos y profundas emociones a veces orgiásticas: la fiesta hermana la fantasía con la acción, hace fluir significados emblemáticos de la escultura y la pintura, engasta la poesía en el ritual, concierta la danza, el color, el canto y la música, unce la excitación sensorial a la mística, disuelve lo profano en lo sagrado y en el misterio. En cualquier fiesta de pueblo se dan cita la imaginación, la creación metafórica-metonímica, la emoción trascendente, la estética y el pensamiento simbólico-visionario.<sup>1</sup> Por ello, constituye el rubro por excelencia a fin de estudiar la cultura popular tradicional colectivamente concebida.

Nuestras fiestas son un derroche de elementos que la convierten en un gran espectáculo. Desde tiempos de los aborígenes jugaron un papel fundamental en sus festejos denominados areítos, la música, la danza, la luz y los ruidos y, sobre todo, la dramatización de sus tradiciones y leyendas, a fin de que no se perdieran en el olvido y fueran conocidas por las nuevas generaciones.

La fiesta es algo más que la reanimación de un mito, es la expresión de energía emotiva y catártica que cuando alcanza la categoría de cíclica pasa al orden de la estructura; la periodicidad de la celebración ritual sugiere a través de la música, danza, luces, vestuario, pirotecnia, alegría del cuerpo a la movilización de energías mentales y morales, a principios imperecederos. La fiesta convierte al

pueblo en un gran teatro ritual que ocupa espacios públicos como la plaza, las calles principales, la iglesia e instituciones de la comunidad. ¿Quiénes actúan? Todos los vecinos son actores; de un modo u otro, participan para garantizar el éxito, lo cual afianza su ego individual y colectivo.

Mas no siempre fue así. Si nos remontamos a los albores de la colonización en América observamos que las autoridades locales, representativas del monarca, recibían por parte de las personas distinguidas palabras lisonjeras y aduladoras en señal de alabanza y reconocimiento a su mandato. Cuando los festejos se programaban por varios días, las autoridades establecían un plan, de modo que cada grupo de poder organizara una actividad. Estaban incluidos la primera autoridad, los oficiales reales, el sargento mayor, el presidente de la audiencia, los dos cabildos, las órdenes religiosas y, en ocasiones, se contaba con los pardos libres o algún grupo de indios que subsistiera. Sin embargo, a veces las primeras autoridades y también miembros del pueblo adquirían cierto protagonismo al estarles encomendadas las manifestaciones lúdicas que entrañaban algún peligro. En las corridas de toros asumían el papel de lidiadores y así aconteció durante los primeros años.

Finalizada la corrida, los toreros eran obsequiados por su valor con un brindis en los palcos del espectáculo o en las casas del cabildo.<sup>2</sup> Otras diversiones de tipo caballeresco, como los juegos de cañas, sortijas y encamisados, eran regocijos exclusivos de estos personajes de linaje. Mas, al decursar del tiempo, aproximadamente a fines del siglo XVIII, el pueblo las hizo suyas, imprimiéndoles además su propia impronta.<sup>3</sup>

De simple espectador, el hombre humilde pasó a ser actor de estos actos públicos, asumiendo algunos juegos de habilidades, particularmente los referidos a las carreras de caballos. Ya entrada la noche, los vecinos cabalgaban enmascarados de un lugar a otro, cantando y pregonando las conductas poco ejemplarizantes de las autoridades. Cansados de marchar sin rumbo fijo, reponían fuerzas en los bailes públicos o privados hasta las primeras horas del día. No era extraño que de esta actividad saliera una parranda cantando al amanecer para despertar a los más remisos.

Muchas veces, personeros del cabildo y oficiales militares escenificaron piezas teatrales, como entremeses, autos sacramentales y comedias. En ocasiones, estas expresiones eran encomendadas también a personas dedicadas a la organización de las mismas.

En Cuba, los negros "horros" o libres participaron desde el año 1573 en la procesión de la festividad del Corpus Christi por mandato del cabildo habanero. Estos, con sus invenciones, pusieron mayor colorido a la actividad. Bailaban, cantaban en sus lenguas o en español bozal, ejecutaban coreografías de carácter religioso y hasta improvisaban décimas y escenas dramáticas.<sup>4</sup> Las funciones teatrales no faltarían en las fiestas, y daban un sentido de nivel profesional y un motivo de mayor goce a los espectadores. Así vemos, por ejemplo, que en México, en 1574, se programó "representar una farsa o comedia en el tablado", con motivo de la consagración del obispo Pedro Moya de Contreras.<sup>5</sup>

La afición al teatro fue en aumento y a partir del siglo XVII no faltarían en ninguna conmemoración. En Santiago de Cuba, en las Fiestas Reales efectuadas por la boda de Luis I con la Princesa de Orléans, se representaron tres comedias en el teatro provisional construido en la plaza mayor. En México se hacían representaciones teatrales con el objetivo de honrar a monarcas, virreyes, etc., en diferentes festividades.<sup>6</sup>

Las representaciones dramáticas abundan en los actos religiosos debido, en parte, a la afición y el gusto que demuestran por las mismas los pobladores de las nuevas comarcas, hecho que es aprovechado para su catequización por parte de la Iglesia.

Se reportan bailes con máscaras y actores maquillados y "farsas y entremeses". Asimismo, danzas de indios enmascarados y teatro de gradas en Perú. En las ciudades importantes a finales del siglo XVI surgen ya actores profesionales, cómicos, como un embrión de las futuras compañías. Sucede que en la medida que se desarrolla la actividad teatral toma un cariz más laico y crítico. Son frecuentes las alusiones a la situación política, económica y social a que están sometidos los moradores de los poblados. No se hacen esperar las prohibiciones de autoridades eclesiásticas y civiles.

<sup>2</sup> Angel López Cantos: *Juegos, fiestas y diversiones*, Editorial Mapfre, Madrid, 1992, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>4</sup> Ortiano Lorcas: "Los diablitos o el día infernal en la Habana", en *Prensa de La Habana*, 6 de enero de 1859. Citado por Fernando Ortiz en "La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes", pp. 12 y siguientes.

<sup>5</sup> Angel López Cantos: *Ob. cit.*, p. 207.

<sup>6</sup> Agapito Rey: *Cultura y costumbres del siglo XVI en la Península Ibérica y en la Nueva España*, México, 1944, p. 39.

## seminario internacional



En el siglo XVII, Felipe IV se quejaba de las comedias poco edificantes y no acordes con los lugares donde se representaban. Por ello, prohibió todo tipo de farsa en el interior o junto a las casas de religiosos.<sup>7</sup> Se impone la salida del teatro al aire libre. Primero surgieron los "corrales de comedias", para luego instalarse, en el siglo XVIII, los "coliseos" o teatros abiertos. Nuestra ciudad inauguró el primero en 1776; al decir de quienes lo vieron, era "el más hermoso y bello de la monarquía".<sup>8</sup>

Con el advenimiento de los teatros o coliseos nacionales, la actividad se institucionaliza; mas, por ello, no desaparece de los festejos. Al contrario, al sumarle algunos de sus elementos laicos convierten de hecho a muchos en un espectáculo cuya duración puede ser una noche o varios días.

## FESTEJOS POPULARES. RITUAL Y TEATRALIDAD

Si bien es cierto que todos los festejos populares tradicionales poseen y son, de hecho, actos rituales y teatrales, existen algunos que denotan con más énfasis este carácter. Comentaremos tres que, a nuestro juicio, son los más representativos del universo festivo nacional, y, al mismo tiempo, ejemplifican mejor esta problemática. Nos referimos a la fiesta patronal, el carnaval y la parranda.

La primera, de origen hispano, fue una de las precursoras en el país. Se trata de un complejo de diversiones y actos religiosos que celebran el día del Santo o Santa Patrona del lugar. Cada pueblo o villa fundado era bautizado con un santo que lo identificaba, según la política colonial respecto a la misión evangelizadora en las tierras conquistadas. La preparación de esta fiesta la compartían autoridades religiosas y laicas. Al principio, el mayor peso recayó en el programa religioso, pero en la medida que el pueblo ganó en participación se introdujeron más elementos profanos. Todas las diversiones y los rituales tienen un punto de convergencia en la plaza. Al respecto, compartimos el criterio del historiador Pierre Chauru cuando señala que "la concepción hispánica del espacio urbano corresponde al simbolismo de la fiesta".<sup>9</sup>

Entre los elementos descolantes de esta festividad se encuentran la música, la danza y el teatro. Al efecto, encontramos recientemente un testimonio de fecha 23 de agosto de 1743 en Santiago de Cuba, en el que se ordena al Mayordomo de Propias de Ciudad pague veinte pesos a las personas que ejecutaron una danza el día de la celebración del patrono Santiago Apóstol.<sup>10</sup> El teatro también estaba presente en estas fiestas. El llamado "teatro de relaciones", cuyas funciones eran en espacios abiertos, organizaba pequeñas obras el 25 de julio, en honor al santo.

Estas y otras diversiones conformaban las actividades de tales festejos. Su motivación principal era la procesión del patrón o la patrona por las calles aledañas a la iglesia, tras lo cual comenzaban las actividades de entretenimiento y regocijo (bailes, juegos, competencias, ingestión de comidas y bebidas típicas y otras). El acompañamiento procesional con danzantes y portadores de símbolos se remonta a antiguos ritos traslaticios como los que se celebraban en algunas poblaciones helénicas. Las mujeres tiraban de un arado a través de los límites de los terrenos de labranzas, y acompañadas de ritos propiciatorios que protegían de vendavales y plagas, recorrían los senderos y culminaban las fiestas en las encrucijadas. De aquí las prácticas deambuladoras y representacionales, así como la detención en las plazas y los cruces principales del trayecto que se recorría.<sup>11</sup>

El santo patrono es el eje sobre el cual giran todas las demás actividades. Es decir, el pueblo se percibe y representa a sí mismo, encarna en su fiesta patronal. Sin santo titular no hay fiesta y sin ésta no es posible la comunidad. Los actos que se efectúan en esa fiesta teatral y simbólica dan lugar a que sus protagonistas se celebren a sí mismos como solidarios internamente y diferente al mismo tiempo de otras comunidades. La escenificación festiva fortalece la conciencia de unidad e idealiza y a la vez "sacraliza" la población.

Las conmemoraciones patronales, entre otras, constituyeron las ocasiones trazadas, para la celebración de fiestas populares que incorporaban elementos procesionales y representativos, que se desglosaban de las antiguas tradiciones hispánicas y se integraban en nuevas expresiones de fiestas populares.

<sup>7</sup> G. Giraldo Jaramillo: *Estudios históricos*, Bogotá, 1954, pp. 361-364. Citado por Angel López Cantos en *Juegos, fiestas y diversiones*, p. 204.

<sup>8</sup> J. J. Arron: *Historia de la literatura dramática cubana*, Londres, 1944, pp. 13-15. Citado por Angel López Cantos en *Juegos, fiestas y diversiones*, p. 218.

<sup>9</sup> Pierre Chauru: *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, 1973.

<sup>10</sup> Actas del Cabildo de Santiago de Cuba, pp. 5 y 96 del año 1743. Archivo Municipal de Santiago de Cuba.

<sup>11</sup> Argeliers León: *La fiesta del carnaval en su proyección folklórica*, Dirección Nacional de Música, Consejo Nacional de Cultura, s.a., p. 4. Folleto mimeografiado.

Existe, en el caso que nos ocupa, una dualidad santo-fiesta, vehículo simbólico-sensorial de unidad e identidad comunitaria. La ritualización del particularismo local potencia el sentido de comunidad pero la experiencia solidaria interna tiene un carácter de conciencia colectiva, además del antagonismo y la oposición a unidades similares ajenas.<sup>12</sup>

A partir del siglo XV, como herencia de las fiestas clericales y las de alegres sociedades profanas, surge un nuevo fenómeno: el carnaval urbano. Sin dudas, es la fiesta que representa el triunfo de lo irracional, lo efímero, la locura amable, la licencia y la libertad del juego en contra de las opresiones. Esta crítica carnavalesca es uno de los derechos más antiguos de las máscaras, en continuos conflictos con las autoridades y los censores, los cuales consiguieron ya en el siglo XVII enmarcar el carnaval callejero en un estrecho margen temporal supeditado al calendario litúrgico.<sup>13</sup>

El carnaval es la fiesta por excelencia y tiene como finalidad la diversión. No es consecuencia de un acto previamente determinado. Significa para todos la fiesta popular por antonomasia, en la que cada persona es un protagonista. Sus elementos son de una fantasía e imaginación insospechadas. Se combinan magistralmente manifestaciones tan ricas como carrozas, comparsas, imaginativos vestuarios, coreografía, manejo de luces, música, uso de la pirotecnia, juego de habilidades, variada gastronomía, simpáticos personajes populares, máscaras y disfraces, emblemas y símbolos. Este conjunto brinda una puesta en escena esperada por todos, cuyo rito cumple una vez más el papel encomendado.

Esta apropiación callejera es el triunfo de la tradición sobre la prohibición, el prejuicio y la ignorancia de algunos acerca de la riqueza de la cultura local. La fiesta es un resumen estético-apoteósico de la comunidad.

En el momento del descubrimiento de América, el carnaval tenía ya en Europa gran popularidad. Los pilares de estos festejos fueron las máscaras y los disfraces. Estos últimos representaban el único vestuario de la fiesta, mientras que el uso de las mascaradas era eventual, como parte de un conjunto de diversiones. Por ello, cada participante era un personaje irreal que conformaba un gran espectáculo.

En sus inicios, los disfraces de los danzantes recordaban figuras grotescas y danzas del mundo árabe oriental, que se interpretaban como luchas religiosas contra infieles. Con anterioridad fueron prohibidas las máscaras entre los aldeanos, por ser vestigios de antiguas orgías paganas, derivadas del culto a los muertos.

El uso de un carro en forma de barco dio paso a la carroza, lugar donde se realizaban representaciones y entonaban cantos groseros y satíricos que criticaban al gobierno, motivo por el cual fueron prohibidas en más de una ocasión. Sin embargo, la Iglesia católica tuvo que asumir en América ricas tradiciones paganas que se habían conservado en las clases populares. Ciertas creencias y prácticas religiosas nativas y del negro también se tuvieron que tomar en cuenta, aunque a veces fueran más nominales que efectivas, ya que en las capas que se materializaban irían configurándose nuevas formas de vida.<sup>14</sup>

Del mismo modo, las tradiciones hispanas, en un nuevo contexto geográfico, recibieron aportes africanos y franceses, que las obligaron a perder detalles regionales y, en consecuencia, quedar en forma más regular y constante.

En Cuba, las fiestas carnavalescas que se celebraban en la primavera conservaron los nombres que utilizaban en regiones españolas, es decir, los cuatro paseos (Domingo de piñata, del Figurín, de la Vieja y de la Sardina), reservándose los sábados para las salidas de comparsas y demás grupos populares. Aisladamente lo hacían los peludos y demás máscaras durante horas del día, los sábados y domingos principalmente.

La presencia de bailes con la organización de piezas de cuadro propias de las sociedades y los liceos, a semejanza de las que se celebraban en Europa por la burguesía en el siglo XVIII, se manifestó sobre todo en La Habana y Matanzas, lo que contribuyó a que el carnaval tuviera en esos lugares la característica de un espectáculo con pobre participación activa del pueblo.

El negro, por su parte, tuvo que crear nuevos elementos culturales en su incorporación a la vida americana. La comparsa, entre otras, fue una creación popular desarrollada a partir de relaciones sociales que se establecían en cada barrio y que han moldeado los diferentes aspectos presentados en el tiempo.

La fiesta del Día de Reyes o Epifanía era para el colonialista la representación que se lograba de concesión a sí mismo, por creer que, de esta forma, daba esparcimiento una vez al año a costumbres extrañas que conservaba aún el africano. Para el negro esta

<sup>12</sup> Para más detalles, cf. Carmelo Lisón Tolosana: Ob. cit., p. 166.

<sup>13</sup> Demetrio E. Brisset y María Luisa Parrondo: *La Navidad*, Madrid, s. a.

<sup>14</sup> Argeliers León: Ob. cit., pp. 6 y siguientes.

## seminario internacional

fiesta significaba análisis y síntesis de distinción y selección de unos elementos y su conjunción dentro de relaciones sociales diferentes a las de su lugar de origen. No hay que olvidar que los cabildos pertenecían a naciones o tierras distintas y dentro de cada una de éstas tuvo que efectuarse una mezcla al hacerse representativos de hechos y funciones que se rememoraban y ahora se reconstruían. Independientemente de que cada etnia preparaba su representación, con posterioridad se influían mutuamente.



Por variadas razones -entre las que podemos señalar la presencia de inmigrantes franceses y catalanes, la participación de poblaciones que tenían en Santiago un lugar de escalada y la coincidencia de estar cerca de varias fechas en las que se conmemoran diversas fiestas católicas-, hicieron que las fiestas del carnaval de Santiago de Cuba, los "Mamarrachos", ostentaran motivaciones y características diferentes a las de otras regiones, lo que coadyuvó a una participación colectiva sin un recorrido determinado oficialmente. La influencia francesa está presente a través de las comparsas "Carabalí Olugo" y "Carabalí Izuama", las cuales responden a los famosos barrios El Tivoli y Los Hoyos, originarios de antiguos cabildos de nación.

Aunque esta fiesta goza de gran arraigo popular, con una vieja tradición de participación (ya que aun antes de comenzar a efectuarse, durante los ensayos, el pueblo arrolla detrás de la comparsa de su barrio), no es menos cierto que ha perdido lucidez y calidad en sus elementos durante los últimos años, fundamentalmente por las carencias económicas que padecemos. Al igual que en la capital, en la actualidad se realizan esfuerzos por garantizar sus salidas con un adecuado nivel estético y organicidad, mas el pueblo reclama su fiesta con las manifestaciones y características que siempre han ostentado.

Hubo poblaciones que establecieron relaciones sociales más independientes de los barrios en que se dividía la ciudad. La convivencia en esos barrios producía intereses comunes y conocimientos de historias familiares, al mismo tiempo que las pequeñas economías agrarias permitían la presencia de propietarios de pequeños inmuebles, sin sufrir los choques de migraciones ni grandes moviidades internas. Los barrios del interior del país hacían que, por razones económicas, determinadas capas sociales se ubicaran en los mismos, lo que implicaba el desarrollo de relaciones sociales de trabajo que se creaban en cada uno. De aquí las rivalidades y pugnas que habían entre barrios y las formas de conducta social, de reconocimiento, de prestigio de personajes típicos y de leyendas acumuladas de origen hispano, que daban lugar a perfiles distintos. Esto ocurrió con las Parrandas de esos pueblos de la zona central del país y está presente también en Santiago de las Vegas (Ciudad de La Habana) y en Bejucal (La Habana) con el denominativo de Charangas.

"La extraversión y la alegría de todos y cada una, masiva y particular, la exuberancia y prodigalidad, la catarsis y el clímax, la expansión del yo y la sublimación del grupo, son realmente posibles en las fiestas de los pueblos, en los que la experiencia de la convivencia se dramatiza en dos bandos, real y simbólicamente".<sup>15</sup>

Los pueblos que celebran las Parrandas están divididos en dos barrios que festivamente expresan su rivalidad y diferencias. Estas últimas pueden tener cierta base morfológica (separación por un río, un camino, la línea del ferrocarril, un puente, etc.), ya que se pasa de la una a la otra sin percibirse la división. Ocurre que cada grupo celebra con agresividad su versión de la fiesta, realizando en consecuencia formulaciones y dramatizaciones diferentes.

Las fiestas que comentamos, aunque las consideramos parte del complejo camavalesco por sus elementos constituyentes, poseen determinados rasgos que las distinguen. La más sobresaliente es la ya señalada división de la comunidad en dos bandos contrarios, que compiten entre sí año tras año en cada una de las manifestaciones. Es una rica tradición que se traduce en la confección de originales trabajos de plaza, farolas, monumentales carrozas que ostentan casi siempre temas foráneos, músicas creadas por compositores locales, conjuntos musicales llamados changüís, y un juego de fuegos artificiales con luces de bengala y voladores que no tienen competencia en el país. La reina de estos festejos es la que se celebra en el pequeño poblado de Remedios (en la provincia de Villa Clara), ya que es el lugar donde se conserva con más celo la tradición, desde el siglo pasado (1880). Sus carrozas son verdaderas obras de arte, realizadas por artistas que han heredado de sus antepasados los secretos de su confección. Se caracterizan por la escenificación de un pasaje dramático del tema que enuncia, y el descubrimiento de una "sorpresa" (o elemento escondido hasta ese momento) que se muestra cuando llega a la plaza. Cada barrio tiene un nombre tradicional que se plasma en pendones con un símbolo escogido al efecto. Al igual que en España, los detalles de la preparación de la fiesta son celosamente guardados, al extremo de enviar espías con el fin de obtener información sobre el particular.

Estas fiestas se mantienen gracias al apoyo local y al esfuerzo de los miembros de cada banda, los cuales no escatiman horas de sueño y trabajo para vivir la fiesta de una noche, su tradición mantenida de generación en generación. Hoy por hoy se reconocen como las fiestas vigentes más importantes del país.

No hay que olvidar que las fiestas son, en último análisis, movimientos de significación cultural, momentos de trascendencia subjetiva que capta y exalta lo real. Lo más fascinante de la fiesta como creación cultural es que le da al cuerpo lo que es del cuerpo y al espíritu lo que le pertenece. ■

<sup>15</sup> Carmelo Lisón Tolosana: Ob. cit., pp. 171 y siguientes.

# HOMBRES, MITOS Y TITERES ETERNA APROXIMACION AL FUEGO

Armando Morales

**E**l hombre, ser social por excelencia, ha tratado de construir su presente e imaginar su futuro apoyado principalmente en su pasado. Ante el misterioso origen existencial de la especie humana en la Tierra, los pueblos han creado su historia y sus héroes; y a las interrogantes que planteaban el principio de la vida encontraron respuesta proyectando su propia sombra hacia figuras inertes construidas por divinidades o fuerzas sobrenaturales imprescindibles en toda concepción mágico-religiosa. Estos dioses les proporcionaron "imagen y semejanza".

En el *Popol vuh*, libro del común de los pueblos quichés, se relata que "entonces fue la creación y la formación. De la tierra, del lodo, hicieron la carne del hombre. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blanda, no tenía movimiento, no tenía fuerza (...), al instante fueron hechos muñecos de madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre y poblaron la superficie de la Tierra. Existieron y se multiplicaron, tuvieron hijos los muñecos de palo; pero no tenían alma ni entendimiento..."<sup>1</sup> Figuras talladas en madera o modeladas en lodo y arcilla, mezcladas y amasadas con harina de trigo o maíz, humedecidas con vino o agua de secretos manantiales y lustradas con aceites y resinas, reiteran su presencia en disímiles puntos geográficos. Las sagas y epopeyas protagonizadas por dioses y héroes han enriquecido, desde sus poéticas particulares, la concepción del hombre y su origen mítico. Esa cuenta regresiva e infinita hacia su historicidad le ha obligado a crear su propio origen como una necesidad cognoscitiva del propio ser y de los dioses que les hicieron "levantar y andar".

El sabio titiritero don Paco Porras aclara: "El muñeco no está en el inicio del hombre, sino que es el inicio mismo". Constantes sucesos reiteran la acción demiurga en los tiempos en que "todo estaba en suspenso, en calma, en silencio, inmóvil y vacío (...). De la tierra lo fabricaron y lo alimentaron; de la sangre de la danta y de la culebra se amasó el maíz y de esta masa se hizo la carne del hombre..."<sup>2</sup> Ante la solemnidad sobrecogedora y fantástica de lo desconocido, sólo los dioses podían personificar y protagonizar las hazañas de fuerte carácter alegórico y de argumentos en los que realidad y posibilidad se mezclan en un cuerpo mítico trascendental.

Narraciones y leyendas sostienen con espléndidas peripecias el posible origen de las primeras huellas dejadas al paso del hombre por la Tierra. "El mito es el ser humano que adopta una apariencia superior, se vuelve invulnerable, atraviesa los siglos, se traslada de un punto a otro. En él se conjugan lo divino y lo diabólico, lo épico y lo cotidiano en un duelo permanente". Ese duelo, al decir de Maurice Béjart, resulta indispensable para nombrar las cosas. A partir de los mitos, el hombre es formado, y al mismo tiempo conforma su impulso creador.

El teatro de títeres presenta -por su esencial naturaleza de animar lo inanimado- la más cercana función artística originada en la práctica ritual. Los mitos, la memoria colectiva de la fantasía de los pueblos, han conservado -en signos gráficos o transmitidas oralmente a través de milenios- las historias lo suficientemente ingenuas como para poder asimilar en el decursar de los tiempos mayores y más complejos sucesos.

El tan citado autor Silvio D'Amico reflexiona acerca de la representación escénica de los personajes en el teatro griego: "Debían aparecer como enormes muñecos para figurar héroes por encima de la humanidad común. Por esto, en la tragedia se aumentaba la estatura y la corpulencia, gracias a los coturnos (...) y a las grandes máscaras".<sup>3</sup> Se ha insistido, en demasía, acerca del empleo

<sup>1</sup> *Popol Vuh*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1972.

<sup>2</sup> Francisco Díaz y Francisco Hernández: *Anales de los cakchiqueles*, Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1967.

<sup>3</sup> Silvio D'Amico: *Historia del teatro dramático*, Ed. UTEHA, México, D.F., 1961.



de la máscara debido a la vastedad de los teatros griegos, marginando así la función conceptual de la misma como recurso expresivo del teatro, al hacer desaparecer la escala humana y destacar, estilizando, el rostro inmóvil magnificado.

Similar suerte ha tenido la representación con títeres y el sospechoso confinamiento a la escena dedicada a la infancia, que algunos, en nuestros días, le confieren, limitando su capacidad de "hablar sobre las cosas que permanecen silenciadas y escondidas en los rincones de lo cotidiano". Es cierto que los niños han hecho suyo el teatro de títeres, como también se han apropiado de textos que originalmente no estaban dirigidos a ellos. La figura animada toca resortes comunes a los pequeños. El títere es, en primer lugar, un objeto que se anima, algo que el hombre crea y guía, como lo hace con el niño. Para éste, y también para el adulto desprejuiciado, el títere tiene vida propia. El niño siente en el títere una condición parecida a la suya: tiene vida, lo cuidan, lo conducen y el muñeco obedece, pero aspira a que sea libre. La libertad que el niño descubre frente al títere, la absoluta espontaneidad con que a él se dirige, la soltura al establecer el diálogo -y no sólo con monosílabos como los que emplea al responder a los rutinarios requerimientos de los actores de carne y hueso-, descubren facetas de la identificación con el actor de madera. Ante el títere, el niño está a sus anchas y lo siente cercano, muy parecido a él.

El títere, por su fantástica naturaleza, suscita y permite todas las libertades, es el espacio del "entre": "entre la vida y la muerte, entre lo animado y lo inanimado, entre lo sagrado y lo profano, entre los hombres y los dioses (...) entre la realidad y lo imaginado, entre el rito y el teatro".<sup>4</sup> El arte titiritero abre desmesurada y desafortunadamente el campo de lo posible. Y en ese sentido, la relación con el niño se afianza aún más, puesto que para éste todo lo es. Esa es su gran riqueza. El mundo maravilloso de lo posible. Imaginar no constituye sólo su primer deleite; es el signo de su libertad, de su primer impulso. No puede extrañarnos, entonces, que por la natural aspiración del niño, del hombre, a la libertad, descubra en el teatro de títeres un sostenido apoyo a la realidad inmediata de lo posible.

El títere, hay que admitirlo, se ha convertido en una de las fuerzas motrices de la recuperada teatralidad de la escena de nuestros días. La real *Übermarionette* de la que tanto especulaba Gordon Craig, ha proporcionado al arte teatral un estilo naturalmente artificial y, por esencia, artificialmente natural. Los componentes del teatro de figuras animadas -entre éstos, la expresión fantasmagórica de las sombras, el marcado movimiento pantomímico, la reestructuración del espacio como campo de acción dramática, que Artaud nombra como "jeroglífico" por la amplia poligrafía significante que proyecta, y las sobredimensionadas máscaras y esperpentos- aportan soluciones ignoradas u olvidadas a cuestionamientos del discurso escénico contemporáneo.

Presenciar mediante el arte titiritero y sus ilimitados recursos el trágico destino de Prometeo encadenado a la roca y la llegada, jornada tras jornada, del águila que devorará sus entrañas, es una acción que el teatro de figuras animadas puede resolver formalmente con gran precisión y verdad escénica mediante los artificios tecnológicos y artísticos que este arte ha atesorado a lo largo de milenios. El mito, el títere y el ritual escénico provocan en el espectador la acertada convicción de estar observando el origen real de las historias imaginadas. Pero, para la escena, la poesía de los mitos no es suficiente. Para sostener a sus personajes es necesario hacer teatro con ellos.

En 1963, un grupo de titiriteros, dirigidos por Pepe y Carucha Camejo, fundaron en La Habana el Teatro Nacional de Guiñol (TNG). Estos artistas habían manifestado desde años atrás -1956- el compromiso con la creación de un teatro nacional en el que el títere fuese la entidad protagónica de la escena. En abril de 1964 estrenaban **Chichereku**, de Pepe Carril, título basado en narraciones recogidas por Lydia Cabrera. Máscaras y títeres sumados a los cantos y bailes rituales portadores de un amplio despliegue técnico y artístico decidieron ese necesario primer paso. **Chichereku**, como expresara Miguel Barnet en las notas al programa, "nos señala el fondo mítico que nos topamos a diario en cada hombre de pueblo. Nos enseña también, como dicen los negros viejos, que no hay cuento sin verdad".

A ese título, dirigido al espectador adulto, le siguieron otros: **La loma de Mambiala** (mayo 1966) y **Shangó de Ima** (noviembre 1966). Estos espectáculos abrieron cauce a una dramaturgia en la que el títere traducía, como sólo él puede hacer, lo fantástico mitológico a lo real escénico. La madurez artística se percibía, paso a paso, en la aventura que, en los años 60, planteaba el tratamiento de esos temas que, entre nosotros, iban tomando cuerpo escénico. La tendencia a imitar la naturaleza u otros aspectos de la vida social del hombre nada tiene que ver con el Arte, ya que "si las características de las fuentes no se supera en la elaboración artística; si no queda claro el conflicto; si no se traduce lo contado en acontecer dramático; si no se rompen los esquemas mitológicos y no se actualiza dando historicidad al asunto, se debe a que éstos se miran a veces con una óptica etnográfica ajena al teatro".<sup>5</sup> Era ya hora de que la escena se poblara de personajes e historias presentados con toda la hechizante fascinación que ejerce sobre

<sup>4</sup> Brunella Eruli: "Papeles de tomasol", en rev. *Puck*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, no. 3, septiembre 1992.

<sup>5</sup> Inés María Martiatu Terry: "La cultura popular en el teatro para niños", en rev. *En julio como en enero*, año 6, no. 10, Ed. Gente Nueva, La Habana, junio 1992.

el joven espectador el universo expresivo del teatro de títeres. El rito teatral y el mito reencontrados en el círculo mágico de un patakín podrían exhibir "la maestría que exige para un intérprete expresarse a través de un elemento ajeno a su cuerpo, o del temor a desaparecer tras un objeto esencialmente animado que parece tener la torva vocación que ha reservado para los cuervos la tradición popular".<sup>6</sup>

La fuerte voluntad imaginativa del hombre ha dado cuerpo y espíritu a héroes y epopeyas mitológicas como ejemplos que sirven de modelo a las generaciones. La reiteración del alumbramiento de gemelos como hecho sobrenatural y mágico signado por la tradición popular, no podía ser ajena a los sistemas mágico-religiosos o filosóficos de los pueblos. Hunahup, el uno en arrojar proyectiles por la cerbatana, y su hermano gemelo Xbalanque, el que parece tigre, jerarquizan, en la cosmogonía quiché, la presencia de jimaguas héroes. Para los griegos, los divinos hermanos gemelos Castor y Polideuces, fulgurantes en la tormenta como faro de luz que amparaba a los náufragos, eran merecedores de admirado homenaje. También para la cristiandad católica, los gemelos Cosme y Damián, santos mártires por virtud milagrosa, sobrevivientes a cadenas y cárceles, sumersión en el mar, fuegos, cruces y suplicios, recibían devota atención de los creyentes. No puede extrañarnos que pueblos de origen africano, traídos como esclavos en la etapa colonial, conservaran sincréticamente su cultura. Taewo y Kainde, los ibeyis orichas del panteón yoruba, protagonizan narraciones fascinantes llenas de la hechizante sabiduría de esos pueblos.

En marzo de 1969, el TNG estrena **Ibeyi Aña** -los jimaguas y el tambor-, iniciando, para el teatro dirigido a los niños, la apropiación de mitos, cuentos, leyendas, bailes, cantos y máscaras de origen africano. Sus personajes -hombres y dioses- irradiaban y portaban las espléndidas características de una zona de la cultura nacional que permanecía en silencio y hasta cierto punto en lo negado por la "cultura de la minoría dominante". El acercamiento osado, audaz, del colectivo del TNG al potencial temático y expresivo de ese complejo cultural revelaba la abarcadora concepción integradora de lo nacional en los presupuestos artísticos que el propio colectivo materializó.

El paso dado por el TNG con el estreno de este título mostraba la madurez artística del mismo al que Calvert Casey le había reclamado mayores exigencias cuando adelantaba que "el camino de un teatro mitológico y poético extraído de la tradición cubana no puede ser otro que el elegido por el Guiñol. Una comprensión más lúcida de lo que es dramatizable y lo que no puede adelantarnos mucho..."<sup>7</sup> De alguna manera, la historia de los ibeyis, el tambor y su antagonista el diablejo Okurri Boruku, ha generado, aun en nuestros días, nuevas escenificaciones en diferentes colectivos teatrales.

La alteración del panorama teatral dedicado a los niños provocada por el estreno de **Ibeyi Aña**, en el lejano 1969, sirvió para irradiar realidades otras para el escenario y sus jóvenes espectadores. "Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad...". Esta iluminada reflexión de Alejo Carpentier bien pudiera aplicarse, salvando las distancias, a los cambios que fundaban toda una revisión de actitudes, prejuicios e ignorancias al mostrar los modos y las maneras de nuestra más fascinante y mayoritaria cultura popular y llevarla a la escena con todo el rigor artístico que acreditaba el TNG de aquellos años caracterizados por el laboratorio teatral en que se convirtió su escenario. "Por alguna extraña razón, hay quienes piensan que un teatro de investigación, de búsqueda y experimentación (...) es necesariamente un teatro para adultos, en tanto que al niño, o al joven, le correspondería las 'reducciones' -más claras, didácticas o moralizantes- de esas experiencias. (...) Más que simplificaciones (...) se trata de producir imágenes lo suficientemente ricas, contradictorias y complejas, como para *activar* reacciones inéditas, anticonvencionales y antireproductivas; capaces de estimular la formación y el desarrollo de un pensamiento independiente".<sup>8</sup>

El mayor mérito alcanzado en la relación entre el mito y el teatro de títeres reside en la estrecha comunicación que mantiene con el niño, pues la verdad escénica de los hechos y los personajes en este tipo de representación colma un lenguaje más de sugerencias que de evidencias, brindando el placer de la ilusión, del encanto de la libertad expresada como desafío de una "vitalidad resignada a la cotidianidad" a la cual pertenece y en la que se sitúa el espectador. Por el contrario, fuera del espacio del retablo y el tiempo real en que sucede la acción dramática, en el hieratismo de su rostro o en el movimiento otorgado por la energía de su animador, es casi imposible ubicar a los títeres, pues ellos combinan de tal modo lo mítico con lo real, lo animado con lo inanimado, que nos vemos obligados a situarlo, como a los mitos, en la cercanía de lo eterno; por ello, cuando el niño presencia el ritual títerero no sólo colma ese espacio, difícil de llenar, donde radica su inteligencia, sino que enciende el fuego sagrado de su imaginación. ■

<sup>6</sup> Esther Suárez Durán: "Un equilibrista en la balsa de Huck", en rev. *En julio como en enero*, año 5, no. 8, Ed. Gente Nueva, La Habana, noviembre 1989.

<sup>7</sup> Calvert Casey: "Chichereku", en *La Tarde*, La Habana, 4 de mayo de 1964.

<sup>8</sup> Raquel Carrió: "El teatro para el público joven en el contexto teatral contemporáneo", en *tablas*, La Habana 1993.



# DANZA Y RITUALIDAD

Ramiro Guerra

**L**a ceremonia de las candelas es un antiguo ritual del fuego utilizado como medio de purificación que aún se practica entre los pueblos indígenas del estado de Chiapas. En el mismo aparecen muchos de los rasgos que permiten reconocer la idiosincrasia de la ritualidad danzaria. En primera instancia, una *voluntad concertada* de personas, reemplazables, cuando se fatigan, por otras de fresca disposición para continuar sin interrupción, de la mañana a la noche del día de año nuevo, la danza que en grupo ejecutan gesticulaciones, brincos y acompasados saltos al concertado acuerdo del canto y la resonancia del tambor. Segundo, *fuertes acciones físicas* que culminan en el prender fuego por distintos lados al establecido *recinto sagrado* construido para la ceremonia y que se constituye en la tercera característica. La cuarta es una *funcionalidad mística* que debe atraer la benevolencia sobrenatural contra el mal agüero del año, anunciador de hambre, pestilencia y mortandad. Y finalmente, la quinta, que es el *éxtasis o pérdida del sentido*, debido al estado de embriaguez.

Cada ritual posee estrictos códigos de movimientos, que -al igual que los mantras tibetanos o las letanías y los rosarios cristianos- al repetirse incansablemente deben ejercer una influencia mágica al ser capaces de movilizar energías productoras de determinados efectos deseados por la comunidad.

Esa uniformidad grupal debe poseer una exactitud tal como en los antiguos rituales americanos, según Sahagún, cronista de México: "...Y andando el baile, si algunos de los cantores hacía falta del canto, o si los que tañían el teponaztli y tambor falta en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y continencias del baile, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar".

Según Samuel Martí en su libro *Canto, danza y música precortesianos*, estos códigos danzarios y musicales habían sido desarrollados en estrictos cánones a través de cientos de años y representados en códices por los sacerdotes-pintores. Ello daba la posibilidad de la aplicación de severos castigos cuando aparecían equivocaciones en las ceremonias. Hay que tener en cuenta que estos rituales eran frecuentemente ejecutados por ochocientas o más personas, y según los cronistas que las describen, en sus movimientos no aparecía "la más leve desinencia o desbarajuste". Aun hoy, cuando se efectúan estas danzas rituales, si ocurre alguna falla se hace necesario repetir la ceremonia desde el principio.

El espacio ceremonial es una premisa importante del ritual. En este caso presentado, ha sido especialmente construido en el atrio del templo de la localidad, en forma de gran edificio de madera circular y abovedado, que se llena de haces de leña bien apiñados desde abajo hasta arriba, dejándose un pasillo central que da acceso a varias puertas del edificio. En la cumbre de la gran pila se establece un pequeño espacio para un hombre de pie o sentado, el sacerdote, quien al compás del tambor entona una repetitiva canción. Este llamado *recinto sagrado* es para el ritual el espacio en que confluyen las comunitarias energías de muchos, capaces de ejercer una comunicación trascendente entre los oficiantes y, a su vez, crear la atmósfera centralizadora que guía hacia el preciso fin de la ceremonia. En el vodú haitiano es el *houmfor*, en que los creyentes se distribuyen espacialmente formando hileras, en zig zag, cadenas y, con más frecuencia, círculos. En este caso, generalmente se hace alrededor de un eje central en el que se supone reside una potente fuerza sobrenatural. Esto también ocurre en el recinto del candómbé bahiano.

El factor rítmico es otra marca indeleble del rito. Viene a ser como una medida sonora que unifica a las individualidades dentro del grupo. Los golpes de algún instrumento percutiente y los acentos de un canto definen un tiempo de acción que, con frecuencia, comienza lentamente para irse apurando hasta llegar a un clímax exasperante de frenesí o excitación propicia al éxtasis. El Padre Las Casas dijo de los areítos antillanos: "...era cosa de ver su compás así en los viros como en los pasos, porque se juntaban trescientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros", y agregaba: "bailando, saltando y cantando todos juntos, con tanto compás y orden, que las voces, y saltos y meneos de todos no parecían sino una voz y saltos y movimientos de solo uno". Como se ve, la exactitud y precisión en la uniformidad eran motivadas por un ritmo unificador dado a través del *tam tam* de los tambores y la acentuación de los cantos, sobre el cual la coreografía se ordenaba acompasadamente en sus diseños espaciales y en los cuerpos de los danzantes, logrado por patrones cinéticos potentes y definidos por la tradición.

La organización del tiempo en el ritual permite establecer el concepto del tiempo elastizado o dilatado: puede ocurrir en largas duraciones de horas, o bien en días. También puede ser interrumpido para descansos u otras acciones rituales, como es el de prender fuego en el ejemplo visto.

Generalmente, el ritual se desenvuelve al principio en forma fría y calculada, basada en los fijos cánones de sus códigos con ausencia total de emoción, lo que parece dotar al evento de una acción lenta y hasta mecánica. Después empiezan a sobrevenir situaciones imprevistas que aceleran el *tempo* y precipitan hacia el trance o éxtasis. López de Gomara dice del areíto: "...tiran a tristeza al empezar y paran en locura".

Con frecuencia se presenta la recreación de historias míticas o la aparición de personajes simbólicos. Con ellos se aborda la temática de la creación de imágenes danzarias dentro del ritual, tan caro a las personificaciones míticas con la necesaria caracterización.

Sahagún, cronista de la Conquista en México, da a conocer aspectos desarrollados de estas personificaciones míticas, según citas de Samuel Martí: "...en esta fiesta decían que bailaban todos los dioses y así todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves, otros de animales, y así unos se transfiguraban como tzintzones, otros como mariposas, otros como abejorros, otros como moscas, otros como escarabajos...".

En estos testimonios puede reconocerse, además, toda una parafernalia de objetos y vestimentas, en que signos plásticos-visuales se incorporan al evento ritual como parte importante del mismo. Igualmente aparece esa característica en los rituales afroamericanos de la Santería en Cuba, del candomblé en Brasil y del vodú en Haití, en que tan pronto el oficiante hace contacto con las divinidades a través del trance, son vestidos con los atributos de la divinidad. Con esa apariencia exterior, el rito adquiere toda una amplia gama de gestualidad en que cada carácter divino se manifiesta con movimientos específicos del cuerpo del danzante: vueltas de carnero y patadas en el suelo en Changó; acciones de adornarse en Erzuli y Ochún; imitaciones de la rigidez cadavérica en los Guedés; ondulaciones serpentinas del torso en Damballah. Este material cinético es de fuerte expresividad y viene a formar el lenguaje específico de manifestación de cada divinidad al construir imágenes o símbolos arquetípicos de guerreros, difuntos, agua de mar o del río, etc. En ellos se muestran codificaciones arcaicas de gestos que logran una comunidad suprasensorial más allá de la personalidad inmediata del oficiante, posible sólo por aquella profunda concentración interior en que el sujeto se abre a una multisensorialidad trascendente que lo puede igualmente lanzar a acciones de tipo tal como introducirse fuego en la boca, golpearse la piel con cuchillos afilados, caminar sobre carbones encendidos, etc. El cuerpo del oficiante dentro del ritual suele adquirir un nivel de sensorialidad extracotidiano que puede resultar asombroso. Y con ello se entra en otro de los más fuertes rasgos de la ritualidad danzaria: el alejamiento del tiempo y el espacio cotidiano para entrar en la imaginativa *dimensión de la extracotidianidad*. Ese ámbito crea patrones en que se sale de lo pedestre y rutinario de la vida diaria hacia situaciones, acciones, acontecimientos y eventos fuera de lo cotidiano. Lo intrascendente puede convertirse en trascendente a través del despliegue imaginativo de signos cinéticos, sonoros y plásticos vertidos dentro de la atmósfera de conjunción grupal que se establece en un evento ritual. La ritualidad, con su puesta en acción de fuerzas trascendentes, establece un puente que lanza como en una catapulta al oficiante hacia la comunicación con ámbitos extracotidianos, más allá de lo real inmediato, en otros planos que rompen la barrera de lo físico visible para penetrar en lo suprasensorial. Es por ello, posiblemente, que la danza, el arte del cuerpo que lo hace trascender, sea su más inmediato instrumento. No puede olvidarse que las más primarias culturas, al comunicarse con las fuerzas ignotas de la naturaleza primero, y después con los dioses que moran más allá de lo real, inventaron el arte de la danza para esa comunicación tan potente -por lo inmediato- como frágil, por lo efímero de su existencia. El medio consistió en codificar movimientos y acciones comunicantes que fijaron las normas del rito, según sus necesidades intrínsecas. Más tarde, la danza siguió otros caminos, diferentes a los de la religiosidad, pero la atmósfera ritual se mantuvo en eventos danzados, en los que movimientos, música, gestualidad y elementos plásticos se pondrían en acción funcional para acercarse al mundo de lo extracotidiano.

Así lo han atestiguado todas las culturas de la humanidad, desde las más antiguas hasta las más contemporáneas, en las que la ritualidad ha adquirido otros matices que no son siempre los religiosos. Los ritos agrarios primitivos que acontecían en espacios sagrados al aire libre se transfirieron a los templos en la cultura arcaica para salir al área campesina centroeuropea en el medioevo, donde danzas de círculo alrededor de árboles o de parejas se entregaron a rituales de fertilización.

Cuando se establecen las cortes alrededor de los señores feudales y luego a la sombra de los soberanos monárquicos, esas danzas se van a conformar en castillos y palacios, dentro de los cuales una ritualidad de vida social se mantenía por los nobles alrededor de la gran figura real. Aquí surgieron danzas de códigos fijos basados en la estricta disciplina cortesana del gentilhomme y su dama. Los salones palaciegos se constituyeron en los espaciales recintos sagrados en que la nobleza se mueve de fiesta en fiesta celebrando el poder monárquico, especie de Olimpo surgido entre los siglos XVI y XVIII. Después de la Revolución Francesa, la burguesía que regirá la cultura europea instauro el baile de salón, en el que las parejas independientes consumirán parte de su tiempo en encuentros danzados que se convierten en uno de los más brillantes eventos de la vida social y a cuya sombra se concertarán noviazgos y matrimonios por el acercamiento de cuerpos y la atmósfera erótica que ello despliega. Desde el vals hasta el tango y el danzón, las distintas clases sociales de Europa y América se van a solazar en el ritual bailado dentro de salones ricos o espacios pobres, especialmente en las ciudades que abrieron recintos para bailar, como cafetines, cabarés o salas públicas.



No es posible negar que un tipo de ritualidad ha regido estos eventos danzados en que fue hasta necesario inscribirse en el carné de baile de la dama elegida para tener derecho a bailar con ella.

Esos eventos danzados han tomado una categoría funcional en la vida urbana contemporánea, especialmente dentro del hacinado mundo juvenil que en los últimos tiempos ha conformado especiales modos de comportamiento y ha creado espacios en los que se baila incansablemente bajo los efectos de delirantes ritmos e iluminaciones enervantes. Tal es el caso de los llamados *dancing light* que se han extendido por todos los ámbitos urbanos occidentales y en los que se han desarrollado los códigos danzarios *pop*, a partir de los años 60.

En el área teatral tampoco puede negarse que la atmósfera ritual ha dejado de ejercer siempre una fuerte fascinación. ¿Quién puede negar que la estricta precisión de los cuerpos de baile de los ballets del siglo XIX, con sus bailarinas uniformemente vestidas con tules blancos, moviéndose bajo luces azulosas, no poseen un sentido de profundo ritualismo? Nadie puede evadirse de la sensación de asistir a un rito misterioso, cuando las "willis", reciben, con Mirta, su reina al frente, a la nueva acólita, Giselle, bajo la pálida luz lunar. Y mucho menos, cuando ese grupo destruye -de forma bien organizada circularmente, con implacable y contenida violencia- a Hilarión, violador de sus predios forestales. Y ¿no son menos ritualísticos los blancos cisnes de Petipas, cuando aparecen rodeando a Odile y luego se solazan en las distintas variaciones con pasos precisos y exactos del vocabulario canónico del academicismo del ballet clásico? No es tampoco una casualidad que el **Rito de primavera**, de Nijinsky, estremeciera al mundo de la danza del siglo XX. Ni que **Primitive Misteries**, de Martha Graham, y **Dark Elegies**, de Anthony Tudor, sentaran las bases de toda la danza teatral contemporánea.

Luego vendrían otras versiones del rito primaveral hasta llegar a la de Pina Bausch, que enfrenta a la mujer con el miedo ancestral a la primera sangre de su nubilidad. Y más aún, los personales ritos danzarios de Javier de Frutos, quien dentro de la estética *gay* también versiona ese rito, de lo cual ha dicho la crítica madrileña: "Resulta (...) sorprendente el vínculo que se produce entre **La consagración de la primavera** y su exhibición transformista que enseguida se delata como verdadera terapia de grupo y acaba por merecer un hondo respeto" (Julia Martín: Diario *El Mundo*, 19 de mayo, 1955). Estos asertos críticos pueden muy bien establecer nuevas perspectivas de la ritualidad aún no exploradas en la danza teatral, hoy por hoy capacitada para acoger las más intrincadas tendencias expresivas del quehacer danzario contemporáneo. También puede incluirse en éstas una ritualidad de la violencia, dentro de la que Pina Bausch ha incursionado, especialmente en cuanto a las relaciones entre la pareja, en las que la lucha de los sexos se materializa coreográficamente en **Café Müller**, **Barba Azul** y en otras de sus piezas. El procedimiento repetitivo de acciones cinéticas desempeña un importante papel en su código danzario teatral, al crear una cerrada atmósfera de tensiones cíclicas.

Por mi parte, puedo decir que he incursionado en dos ocasiones dentro del tema de la ritualidad. La primera fue en **Ceremonial de la danza**, cuando llevé a escena el entrenamiento técnico de mis bailarines. Siempre he considerado que la clase diaria en la vida profesional de la danza es un rito que manipula al cuerpo humano hasta transformarlo en agente de expresión extracotidiana. El proceso de concentración, el control de relajamiento y las tensiones y el desarrollo progresivo de los códigos danzarios se despliegan ante el ojo del espectador en una acción ceremonial de profunda ritualidad, en la que cuerpo y mente se unen disciplinadamente en un tiempo y un espacio determinados. El proceso de lo individual a lo colectivo también forma parte de la ritualidad en una clase de danza, a través del que se penetra en un tipo de trance o éxtasis psicomuscular.

En **Tiempos de quimera**, una de mis últimas obras, se hace una jocosa reflexión de nuestra realidad, a través de un juego de rituales, salpicado de los textos de sabiduría popular constituida por los refranes cubanos. La obra se distribuye en una serie de secciones que implican ritos cotidianos, de espera, de convivencia, de furia, de triunfo y de evasión mística. Nueve bailarines construyen, con sus cuerpos en el espacio, rituales en que se desesperan, se aburren, se toleran, se agreden, se divierten o simplemente juegan a la multiplicidad de creencias místicas, hasta caer exhaustos de tanto bregar... para levantarse de nuevo y seguir adelante, tema recurrente a través de la obra: seguir sin parar de rito a rito.

La era tecnológica en sus megacentros urbanos no ha podido evitar la emergencia de bizarros rituales en que máquinas, comercialización y técnica han sido capaces de engendrar nuevas formas de ceremonias supercomunitarias en que pueden hallarse muchos de los rasgos observados en la ritualidad universal. En la publicación *Ballet International/Aktuell Tanz* (agosto de 1996) aparece un ensayo de Gabriele Klein titulado "La danza como oscilación espacial. Tecno, la cultura *pop* de los 90", en el que se describe el llamado fenómeno *Tecno*, que en las grandes ciudades concentra a miles de jóvenes entregados masivamente, en fines de semana (dos días y dos noches), a eventos de calle, que los observadores han situado como "un ritual danzario unido a estados de trance o éxtasis colectivos". Teniendo sus raíces en espacios de las culturas subtemas negra y *gay* de Detroit y Chicago, este evento ha cruzado el Atlántico para radicarse en Europa, donde hoy por hoy pueden citarse como paradigmáticos los celebrados en las ciudades alemanas de Berlín, Dortmund y Munich, bajo el nombre de "Love Parade", "May Day" y "Union Move", con audiencias de novecientos mil, veinticinco mil y cincuenta mil asistentes, respectivamente.

Estos eventos, a partir de 1994, han dado lugar a la aparición de numerosos libros de investigación dentro del mercado editorial alemán, lo que ha permitido un cierto conocimiento de la ideología, la estética y la filosofía de estas llamadas Tecno-danzas. Las mismas presuponen la reunión de una heterogénea muchedumbre juvenil que oscila entre las edades de 15 a 30 años, que comparte "una ética postmoderna en su heterogeneidad y pluralismo, considerándose como individualidades atomizadas de una hedonística sociedad de consumo", según aseveran sus estudiosos.

Una plaza, una calle o algún bien amplio local de iglesia pueden ser los espacios escogidos, en los que los equipos y su manipulador tecnológico han remplazado a los cantantes estrellas o a las bandas musicales. La posición de los equipos desempeña un papel en la indeterminación espacial, por lo que los bailarines se decentralizan y bailan en cualquier dirección. El procedimiento de mezcla compacta de canales se ha convertido en una especie de acto creativo elevado al *status* de culto. La danza es una experiencia comunitaria a partir del canon de que no existe un vocabulario estilizado o forma ensayada. Las expresiones individuales de estilos danzarios son rechazadas por la monótona música que puede llegar a alcanzar hasta doscientos cuarenta golpes por minuto, tiempo que sólo permite movimientos elementales como el saltar o golpear el suelo con el pie. Estos básicos movimientos se constituyen en patrón común para todos los bailarines; las variaciones individuales se concentran en la parte alta del cuerpo y en los brazos, que generalmente ejecutan ondulaciones por arriba de la cabeza. La aparente repetición sin fin de la música y el constante, monótono y básico movimiento de las piernas en diálogo con los brazos, fomenta, según sus estetas, un sentimiento de unificación comunitaria entre los festejantes.

Los apologistas del fenómeno lo caracterizan como un ritual danzario colectivo que posee una significación alternativa a la aislada y atomizada existencia de la sociedad actual, la cual se hace cada vez más abstracta. Ellos dicen que en el éxtasis y la euforia de la Tecno-danza se hacen reconocibles un retorno a Dionisio junto con la aparición de los ecos shamanísticos de los trances aborígenes. Y agregan: "Allí, comercio y ritual, tecnología y trance aparecen gozosamente unidos". El fenómeno Tecno pretende desmitificar el culto del cuerpo narcisista que se exhibe y exalta en los *dancing light* de los 70 para convertirlo en sujeto de un ritualístico culto colectivo puesto en escena comercialmente. El cuerpo individual se pierde de vista, creándose una perspectiva como de un solo cuerpo con miles de brazos, bajo los efectos luminicos. El incansable ritmo produce la disolución de las escalas de un tiempo objetivo para dislocarse en una subjetiva conciencia temporal. Junto a esa nueva mitificación del cuerpo como componente de un ritual colectivo, aparece la pérdida de la percepción del Otro, lo que permite que la fragmentación de los cuerpos separados se convierta en una nueva combinación que es llamada cuerpo comunal. Una disolución de las fronteras entre lo real y lo virtual surge, ejerciendo una alienante fascinación entre los observadores. Estas nuevas realidades se hacen posible por el uso de la droga recreacional llamada *Ectasy* que incrementa el poder energético físico, reduce las inhibiciones y eleva el nivel de comunicabilidad, a la vez que aleja la agresividad, la preocupación y el sentido del tiempo. Esta droga se conoce como *love drug*.

Es indudable, por lo tanto, que esta Tecno-fiesta esté soportada fundamentalmente por medios electrónicos y estados de ánimo químicamente alterados. A partir de ello, entonces, no se puede hablar de la existencia de una estética propia. Lo que sí parece afirmarse es que en la Tecno-cultura coinciden los monótonos ritmos de la industria con los placeres sensuales nocturnos, dejando de ser ambos contradictorios. Así, resulta que la fuerza energética del ser humano y la máquina, conjuntamente, van a crear una praxis cultural ritual productora de éxtasis y trance. En esta danza colectiva, los bailarines establecen un diálogo consigo mismo, a tiempo que lo hacen con los otros y con las máquinas. No parece ocurrir una privación de la sensualidad por la tecnología, pues se es a la vez producto, productor e instrumento de la experiencia danzaria, según aseveran los apologistas de este fenómeno. Ellos insisten en que la Tecno establece un escenario en forma de gran reunión festiva, donde espacio y tiempo aparecen saturados por imágenes de realidades virtuales junto a nociones míticas casi religiosas como productos de lazos asociativos.

Cualquier acontecimiento que pueda suceder al cuerpo físico de los participantes de este mundo hiperreal a través de la música, la estética visual, los símbolos de la moda y la forma ritual, pueden considerarse que han sido afanosamente elaborados, exagerados, contradichos, parodiados, celebrados y fundidos dentro de una producción artística. La Tecno-cultura se ha establecido por sí misma como una antiautoritaria comunidad de goce y placer que va más allá del discurso verbal, sin ningún intento, además, de indagar en inquietudes políticas, inarticulación que le permite escapar de ser absorbida y ordenada como detritus de la cultura de masas. Esta es otra de las observaciones de sus apologistas, que ha sido incluida como resumen final dentro del ensayo sobre la Tecno-danza. Dicho fenómeno, por supuesto, posee muchos de los rasgos de la ritualidad, tal como ésta ha aparecido en la cultura universal por siglos. Esos rasgos pueden ser sumariamente expuestos de esta forma:

Una voluntad concertada de grupos humanos con fuertes acciones físicas ejecutadas rítmicamente, al unísono, en espacios determinados por tiempo dilatado o elástico, en que frecuentemente concurre el éxtasis o trance estimulado por brebajes o drogas, todo dentro de una funcionalidad que es la de evadir la atomización social de los megacentros urbanos de la era tecnológica. En este caso, se constituye en un intento de dar salida a las fuerzas energéticas de cuerpos esclavizados por sociedades cada vez más mecanizadas por una civilización demasiado científica.

Por último, puede observarse cómo la ritualidad es una casi necesaria estructuración de actividades que conforman un deseo de extracotidianidad, mediante fórmulas físicas como la danza junto con otros estímulos sensoriales que buscan una trascendencia a la pedestre vida cotidiana, dentro de patrones de una funcionalidad cultural tanto colectiva como psicológica. ■



# LO RITUAL EN LA PANTOMIMA

Olga Flora Fábregas

**L**o ritual en la representación en la pantomima encuentra un terreno abonado por el punto de contacto existente entre ambas manifestaciones en algunos aspectos con respecto a características comunes, entre éstas, la ausencia de palabras explicativas en el momento de su ejecución, así como la intensidad encerrada en el sentimiento que brota desde lo más profundo del artista, para caer con toda su fuerza sobre quienes estén ante él, y romper en esa comunicación una aparente división entre intérprete y público. Ambas se mueven en el espacio con fluidez, casi ingravidas, fundiéndose de tal manera que no se podría decir cuándo es una u otra.

Es premisa de la pantomima, la síntesis que llega como flecha, el impacto de la idea que se quiere reflejar dentro de determinado rito procedente de África, el Oriente o el resto de Europa. Ejemplo de ello podemos encontrarlo en los inicios de la historia del hombre primitivo, cuando acudía a la mimesis, para atraer a los animales adoptando las características de éstos. Disfrazados y con movimientos similares a los de ellos, lograban que se acercaran, con esas imágenes animistas. Después deviene la religión y, por tanto, los dioses que son representados, surgiendo así el acto ritual teatralizado.

Dentro del arte japonés, aparece la primera pantomima que trata sobre dos hermanos: Hono Susori vencido por su hermano Hooderi quien se debate en las olas que van a sumergirlo. En la India también está presente la en los cuadros que se suceden con referencia a las bodas de Rama y Sita. En Polonia, la historia de Salomé fue llevada a la esta manifestación, en su totalidad, dentro de una iglesia, donde se filmó para la televisión. Con nitidez, sin que se pierdan detalles en cada suceso, los mimos pasan ligeros entre las columnas gigantescas, y Salomé se desplaza como si rodara. Se trata de una representación ritual que se producía de forma impresionante.

En Cuba, no contamos con una obra eminentemente religiosa en los grupos dedicados al arte del silencio. Hace unos años me inspiré en el personaje de Sor Juana, y me di a la tarea de hacer una síntesis del conflicto de la monja en relación directa con el Dios que regía su vida. El mimodrama expone su lucha en la cual se debate, cuando se posesiona de Jesucristo al acercarse a él. Este la lanza de un lado a otro, hasta dejarla desmadejada, volviendo a ser ella. A veces sensual, otras demonio, finalmente se transforma en Jesús crucificado después de exorcizarse, quedando dominada por el poder divino.

Después me atrajo la idea de incursionar en el puro folclor y llevar a la pantomima orichas del panteón yoruba, sin dramatizar, ni ahondar en una historia específica. Sólo me interesaba incorporar a personajes populares las características de estos orichas y que fueran los más conocidos por la mayor parte de nuestra población, manifestándose con la psicología y el comportamiento de esos dioses. Mi propósito es mostrar los atributos, los elementos de la naturaleza que los rigen y los colores de su vestuario. Estos orichas son: Elegua, Yemayá, Ochún y Changó; ellos se relacionan en los momentos de entrada y salida a escena, y son interpretados por dos mimos, quienes, en el comienzo del espectáculo, hacen la presentación de los cuatro orichas, llevando sobre ellos el vestuario de cada uno. Posteriormente, se suceden los cuadros, en los que se presentan como personajes en conflicto. El objetivo de esta pieza no se limita al disfrute de la plasticidad de los movimientos, sino que va dirigida a un posible público desconocedor de estos mitos, así como los elementos que conforman su identidad. Igualmente, también se dirige a un público extranjero, para que le llegue como información y que, a partir de ahí, profundice en la búsqueda de mayores conocimientos acerca de los ritos afrocubanos en general.

La ritualidad en la representación no sólo la encontramos en obras eminentemente religiosas, sino también en momentos determinados dentro de una pieza que así lo exija.

Citaré dos mimodramas que contienen cierta ritualidad que forma parte de su historia. El primero es **Hamlet**, con una realidad bien diferente a la nuestra, sumida en la penumbra que inevitablemente envuelve a la conocida tragedia de William Shakespeare. En el momento del diálogo con su difunto padre -cuando éste lo atrae con su voz casi imperceptible en lo más alto del castillo, donde el hijo jura venganza enarbolando su espada para mayor énfasis del suceso que determina el desenlace de la obra- se le dio un carácter ritual, implícito, en cierta medida, en la escena referida.

Fue tarea ardua por lo adverso del lugar y el horario en el cual se debía escenificar, así como el espacio (el Parque Lenin, a las tres de la tarde); no obstante, salimos airosos, pues la obra presentó todo lo exigido con respecto al ambiente. Se creaba una especie de ritual cuando los mimos se preparaban para tan difícil empresa, ya que se maquillaban y vestían e iban incorporando sus

personajes. Apenas intercambiaban palabras, y ya listos, como poseídos del espíritu a encarnar, irrumpían con los primeros acordes de la música que los introducían en aquel mundo lleno de expectativas. Marchaban con majestuosidad, seguros; el rey Claudio y la reina Gertrudis encabezaban el séquito, vistiendo todos de blanco y negro, en contraste con el verdísimo césped. Aparecían ceremoniosos a una distancia del público que los observaba muy atento, hasta que se acercaban al escenario natural. Cada uno se desplazaba tras los árboles que servían de patas, hasta el momento de actuar.

El segundo mimodrama fue una versión de la novela testimonio *El cimarrón*, de Miguel Barnet, que nos muestra situaciones igualmente rituales, procedentes de las religiones afrocubana y católica. Cuando el negro esclavo escapa del barracón y es perseguido de cerca por los perros del amo, se le aparece Oggun con su machete en alto; ambos se identifican y entonces el oricha hace movimientos alrededor del cimarrón, reconociéndolo como su hijo. Este momento podemos catalogarlo de ritual, cuando los dos se funden en uno y se mueven al mismo tiempo bailando al ritmo de los tambores batá, en vivo, que resonaban dentro del pecho del cimarrón, quien se siente liberado de su condición de esclavo. De repente, también se siente poseído por la deidad que le ofrece su ayuda para que siga adelante. Oggun es su protección.

Otro suceso dentro de la obra es cuando se conforma la escena en la iglesia, siempre presente en esa época. A ella acudían los fieles que solían ser, a veces, esclavos que conspiraban, simulando recibir los favores de una religión opuesta a la de ellos. La escena empezaba con la entrada del sacerdote dispuesto a celebrar la misa de la mañana. Mientras esto sucedía, los conspiradores intercambiaban mensajes de rebeldía.

En todas las manifestaciones artísticas se ha reflejado, de una forma u otra, lo ritual en la representación, que enriquece y da belleza a la puesta en escena, elemento sumamente atractivo tanto para el creador como para el público. ■

# P R E N D A S VESTIMENTARIAS DE LOS NEGROS CURROS \*

María Elena Molinet

## ORIGENES DE LA VESTIMENTA POPULAR TRADICIONAL

**L**a vestimenta que utiliza el hombre de forma habitual está conformada por objetos que se colocan sobre el cuerpo, de acuerdo con su formación anatómica, ha convivido con él en el transcurso de milenios, y se ha transformado según las variaciones del entorno socioeconómico en que se ha desarrollado. Debemos aclarar que esa vestimenta, más el cuerpo y su gestualidad forman un todo conocido como la Imagen del Hombre, que lógicamente también ha variado en la misma frecuencia que sus tres componentes. Con el estudio de las estructuras, los materiales y el color de esos objetos-prendas, en el decursar de la historia, podemos determinar cómo se han vestido las personas en el tiempo y el espacio.

Según las llamadas *culturas populares tradicionales*, en muchos países encontramos seres humanos vestidos con prendas que responden a lo popular y, a la vez, a lo tradicional, creando imágenes con características muy específicas. Esas prendas a veces son autóctonas y otras provienen de las usadas por las clases dominantes, que aunque no estuvieran ya en boga, quedaron fijadas, en ocasiones durante siglos, en las costumbres vestimentarias de distintos pueblos o segmentos sociales, marginales o no, que son los que en mayor grado han impuesto esas vestimentas tradicionales y populares.

## VESTIMENTA POPULAR TRADICIONAL CUBANA

Dentro de la cultura popular tradicional de Cuba no hallamos vestimentas realmente autóctonas. Nuestros indígenas, como se sabe, andaban desprovistos de aditamentos a los que se les pudieran llamar ropas. Los conquistadores españoles, al llegar a este continente, no traían prendas de vestir tradicionalmente populares en su país, ni aún después de asentarse por estas tierras. Los africanos sí tenían vestimentas de ese tipo, pero durante la atroz cacería humana y el largo infierno que constituía la travesía en los barcos negreros, las perdían, y llegaban a la Isla desnudos. Sólo aquellos que eran enviados a las plantaciones, quedaban cubiertos

\* Este trabajo forma parte de las investigaciones hechas -y de las que aún faltan- sobre la imagen del hombre en Cuba y de los orígenes (o posible procedencia) de las prendas utilizadas por el cubano, tratando de que cada una de las analizadas -como las de los negros curros- tenga su carga histórica, cultural, plástica, étnica y socioeconómica, necesarias para ayudar al estudio de nuestra identidad.

inmediatamente con la "esquifación".<sup>1</sup> El que tuvo la suerte de ser escogido como esclavo de mano (de casa), recibió mejores vestiduras. Más tarde, el que llegó a ser libre, usó las vestimentas que podía conseguir o confeccionar, de acuerdo con el *status* socioeconómico que lograba. Lógicamente eran de estructuras más o menos similares a las usadas por los españoles o los criollos blancos. En algunas fiestas, religiosas o no, hubo grupos que utilizaron ropas y accesorios que respondían también a códigos vestimentarios europeos, aunque con elementos de un fuerte origen africano, con lo que lograban imágenes que los diferenciaban mucho de las de los europeos o criollos blancos.



## IMAGEN DE LOS NEGROS CURROS

El grupo social que nos interesa en estos momentos -los *negros curros*- presentó, durante su existencia, características socioeconómicas y de imagen muy específicas, que los diferenciaban bastante del resto de la población cubana, aún de los que pertenecían, como ellos, a los bajos fondos habaneros de los siglos XVIII y XIX. Aunque vivieron y se desarrollaron en La Habana, su hábitat era el barrio del Manglar y el de Jesús María.

Según Fernando Ortiz, su origen lo podemos encontrar en la *mala vida* de Sevilla, o sea, en los grupos marginales de los bajos fondos de esa ciudad y de otras más de la región de Andalucía. También señala que *curro*, en Cuba, significa andaluz.<sup>2</sup>

La *mala vida* de La Habana en esos tiempos no estaba conformada sólo por los negros curros; otros negros, mulatos y blancos igualmente pertenecían a esos bajos fondos que fueron denominados así, *mala vida*. "Es decir, de la vida no aceptada como buena, que naturalmente era la del grupo social predominante, política y jurídicamente coactivo (...)"<sup>3</sup>

El negro curro siempre se distinguió no sólo por sus acciones delictivas, sino por su valentonería, aires retadores y su interés de no ocultar lo que era; al contrario, ponía gran empeño en que lo reconocieran con facilidad, haciendo alarde de su matonismo y guapería. Sin él, "habríamos tenido negros matones, chulos, perdonavidas, manjafierros, guapos, pero no negros curros".<sup>4</sup>

La condición delincencial del negro curro se manifestaba, sobre todo, por la prepotencia que imprimía en sus actos delictivos, fiados en la fuerza de su brazo y en el terror que despertaba la relación de sus hazañas. Estaban "(...) embriagados por la libertad, fanfarrones y petulantes fantaseadores de ella (aunque) la clase dominante dejaba sentir su peso sobre la dominada (...); el lujo de su libertad era la proclamación ostensible de que era señor de sí mismo y de que tal señorío defenderían orgullosamente con el puñal si preciso fuera".<sup>5</sup>

Junto al negro curro estuvo siempre la negra curra, con características semejantes a las de su compañero. Era considerada una brava hembra, con sus desplantes, aires retadores, bravuconerías, etc., y siempre unida sexualmente a "su curro".

Existen descripciones llenas de gran colorido local, como las que reproducimos a continuación. Cirilo Villaverde, en su novela *Cecilia Valdés*, nos describe la imagen del negro curro que él conoció en aquellas primeras décadas del siglo XIX: "(...) pantalones llamados de campana, anchotes por la parte de la pierna, estrechos a la garganta del pie, lo mismo que hacia el muslo y las caderas; camisa blanca con cuello ancho y dientes de perro, en vez de bordes; pañuelo de algodón tendido en ángulo a la espalda y atado por delante sobre el pecho; zapatos tan escotados de pala y talón, que apenas le cubrían los dedos, y ni le abrigaban el calcañar, de modo que los arrastraba cual si fueran chancletas; y un sombrero de paja montado en un zarzal de trenzas de pasas (...). Pendían del lóbulo de sus orejas dos lunas manguantes que parecían oro, pero (eran) de ordinaria tumbaga (aleación de oro y cobre)".<sup>6</sup> Carlos Noreña, a su vez, hace la siguiente descripción: "(...) chaquetilla de terciopelo negro, pantalón blanco franjeado de flores bordadas al pasado con sedas de distintos matices, la blanca camisa de caprichosos dibujos y amplísimas mangas fruncidas en mil pliegues, el paño de pecho, bordado también con sedas de colores, y el corto junquillo (...). Aquel aluvión de pañuelos; pañuelo de seda a la cabeza, pañuelo de seda en el sombrero, pañuelo de seda al cuello, pañuelo a la cintura, pañuelo en el bolsillo, pañuelo en la mano y pañuelo en todas partes (...) y no se diga nada de aquel despilfarro de oro! Argolla de oro en la oreja, agujeta de oro detrás de la oreja, sortijas de oro en ambas manos, cadena de oro y reloj de oro, botones de oro en la pechera de la camisa, botones de oro en los puños, puño de oro en el junquillo y hebilla de oro en las correas del pantalón".<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Esquifación: ropas muy burdas con las que eran cubiertos los esclavos por sus "dueños". En las plantaciones se entregaban dos mudas al año.

<sup>2</sup> Fernando Ortiz: *Los negros curros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986, p.3.

<sup>3</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 228.

<sup>4</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 50.

<sup>5</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 186.

<sup>6</sup> Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972, t.II, pp. 252-253.

<sup>7</sup> Carlos Noreña: "Los negros curros", artículo de la colección *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, Miguel de Villa. La Habana, 1881, p.129.

Estas minuciosas descripciones de la riqueza plástica encontrada en la imagen del negro curro, nos recuerda a la que del llanero de Venezuela hace el historiador venezolano Daniel Mendoza: "(...) lleva en la cabeza un pañuelo de seda fina de abigarrados tonos, ya en flores o arabescos, anudado a la nuca de modo que dos largas puntas le caen sobre la espalda. Encima del pañuelo, el alado sombrero de fieltro, que llaman (...) de pelo de guama. La camisa, de impecable blancura, lleva cuello angosto, ceñido y abrochado por dos botones de oro puro (...). En las mangas lleva a los puños sendas joyas del mismo metal (...), en la pechera, bordada, con mil pliegues, dobleces, rizos y caprichosos calados, generalmente lleva arabescos trabajados en redecilla negra decorada con hilos de oro y plata".<sup>8</sup> Este parecido es externo, pues el llanero venezolano era un acaudalado hacendado, mientras que el negro curro nada más que un negro recién salido de la esclavitud, y que se buscaba la vida de manera ilícita y violenta en un medio bastante diferente. Pero Fernando Ortiz destaca que Venezuela quizás es la región de América que más parecido tiene con Cuba en tradiciones, vocabulario, costumbres, etc.<sup>9</sup> Algo, en el tiempo y el espacio, unió a estos dos ejemplares humanos de Nuestra América de tan disímil origen y ubicación social.

Hagamos un análisis de cada una de las prendas: estructuras, materiales, colores, decoración y posibles orígenes.

La camisa tiene elementos puntuales concretos que responden a su origen europeo, en cuanto a la estructura básica de las usadas por todas las clases sociales, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Tales elementos son, entre otros: amplitud, pechera y formas de cuello y puños. Los materiales pueden variar: desde el más burdo algodón hasta la seda, dependiendo de la economía del individuo que la usa. Lo que la hace ser diferente a la camisa habitual es su decoración: la pechera acumula gran cantidad de componentes ornamentales, introduciendo el color y decorándose con bieses, bordados con flores u otros elementos, alforzas, encajes, etc. La manga era más amplia que las comunes, con alforzas y vuelos horizontales o verticales, bordadas, etc. Los puños tenían decoración semejante a la de la pechera, y terminaban con pequeños vuelos. El cuello podía ser vuelto o sólo con pie de cuello y vuelitos en el borde.

Es posible que una especie de camisa -utilizada por jefes de tribus africanas cercanas a la costa- influyera en la de los negros curros, ya que la decoraban con bordados de variados dibujos y colores.<sup>10</sup> Asimismo, los gitanos que se veían en Andalucía, y siempre tuvieron afán de vestirse con prendas llamativas (amplias mangas y pantalones, decoraciones y vuelos) sirvieron de ejemplo, no sólo en la conformación vestimentaria, sino, como dice don Fernando Ortiz, en la psíquica también.

El pantalón presenta más elementos diferenciales de los usados por el resto de los hombres. Estriban en las dos estructuras diferentes más utilizadas por el negro curro: una, la que tiene los bajos con una extrema amplitud, que en algún momento del siglo XIX se usó, pero nunca llegó a alcanzar diámetro tan amplio. Este tipo de pantalón, que a veces estaba abierto en su parte inferior externa, también fue usado por algunos apaches de París, los camorristas napolitanos, en el siglo pasado en la pampa argentina, en el ejército de Rosas, en el llano venezolano, en algunos personajes rurales de Europa central y aún en pantalones de algunas vestimentas populares mexicanas. Pero durante mucho tiempo lo usaron los marineros, militares o no, de diversos países. Debemos recordar que "la mala vida europea proveyó la chusma de las flotas metropolitanas" que llegaban a este puerto durante algunos cientos de años.<sup>11</sup> El color era generalmente ocre claro, beige o pajizo, según las descripciones; por ello, creemos que debió ser el de la tela cruda, pero este personaje aportó una decoración singular: un franjeado vertical, es decir, un rayado que a veces fue bordado.

La otra estructura -descrita por los historiadores e investigadores, pero de la que no hemos encontrado documento gráfico- es el abombachado en el tobillo o debajo de la rodilla, de ahí que de dónde buscar más influencia que en ciertos pantalones árabes.

El sombrero era exclusivamente masculino. En ocasiones encontramos descripciones de un sombrero parecido al cordobés. Esa procedencia está más que clara. Otras nos dicen de un sombrero de aja o de panamá, de alas cortas o anchas. ¿No era ése el que usaban los tenebrosos traficantes de la costa, blancos y a veces africanos, para imitarlos, durante los siglos de la trata? Y además fue español. ¿No lo mencionó Cervantes al describir a un personaje, Monipodio, quien usaba sombrero que "era como los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda".<sup>12</sup> Lo que sí podemos constatar es que no tienen influencia africana alguna.

El calzado era similar para hombres y mujeres. Consistía en una especie de babucha árabe, de procedencia muy cercana evidentemente. También podía ser un zapato muy escotado al que doblaban el talón, pisándolo. De una forma u otra, ese calzado

<sup>8</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 49.

<sup>9</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 48.

<sup>10</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 58.

<sup>11</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 57.

<sup>12</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 46.



quedaba casi sujeto sólo por los dedos, para "chancletear", nos imaginamos fuerte y ostensiblemente, por las calles habaneras. Este calzado fue usado durante la segunda, tercera y cuarta décadas del siglo XIX, aproximadamente, tanto por el hombre como por la mujer de clase media hasta las más altas. Este zapato mínimo, sin tacón, muy escotado, evidentemente es el que origina el usado por los curros. A veces no se doblaba el talón y en esas ocasiones solían poner una hebilla o un lazo, lo que no evitaba que debido a ser tan escotado se descalzara y lo "chancletearan".

El zapato no era utilizado en esa época en África, y cuando lo fue, tuvo la importancia de rango social. Pero el pie negro -no sólo en África sino en América: en las plantaciones y aún por las calles- no estaba muy acostumbrado a la sujeción del calzado, por lo que era más cómodo usar la chancleta que le permitía total libertad y, al mismo tiempo, el acto de "chancletear", ruidoso y exhibicionista, que expresa altivez mezclada con guapería. No obstante, el aporte significativo que le hicieron los negros curros a ese tipo de calzado fue el bordarlo o incrustarle materiales diversos con colores llamativos. Acompañaba este calzado, tanto en el hombre como en la mujer, medias tejidas o bordadas, con colores tan brillantes como los de las zapatillas.

Las joyas y los adornos de oro o de tumbaga<sup>13</sup> -ya que ésta sustituía al oro cuando el dorado metal no estaba al alcance de sus bolsillos-, usados de forma llamativa y abundante, constituían una de las características del negro curro y de su compañera. El arete no era privativo del sexo masculino. Desde tiempos inmemoriales, el hombre se colocó estos adornos en las orejas, igual que las mujeres, en casi todas las latitudes y en casi todos los tiempos, aunque -en honor a la verdad- las mujeres, en muchas sociedades con más nivel de desarrollo, acaparaban ese adorno, no así en las más primitivas.

En su afán de ostentación, y según las descripciones señaladas anteriormente y otras no mencionadas, el negro curro usó el oro -o tumbaga- en argollas en los lóbulos de las orejas; en botones en la abertura y cuello de la camisa, a veces unidos con una cadenita, y en los puños de la misma; en la cadena y el reloj; en el puño del junquillo flexible; en la agujeta (¿para limpiarse los dientes?) colocada detrás de la oreja; en las sortijas y hebillas de la pretina del pantalón y en el calzado.

Por su parte, la negra curra no tenía tantas opciones (¿sería por machismo?). Utilizaba el oro -o tumbaga- sólo en argollas u otro tipo de aretes, pulsos, sortijas y cadenas en el cuello, con dijes y medallas.

Hemos encontrado algunas informaciones que nos dicen que el negro curro solía llevar a veces un ancho cinturón de piel, con cascabeles. Un poco de ruido cascabelero no le venía mal... Pero la descripción de una chaquetilla de terciopelo negro es bastante ambigua. ¿Cómo era? ¿La usaba para el frío? Otra descripción ambigua es la que nos habla de collares terciados, sin aclarar si eran de cuentas o de oro. No hemos encontrado aún imágenes en las que se vean esos collares con carácter religioso o no -lo que no descartamos en lo absoluto-, ni el cinturón de piel con cascabeles, ni las chaquetillas de terciopelo. Seguiremos investigando sobre ello.

Los tatuajes que el negro curro en sus inicios se hacía eran recordatorios de los homicidios que cometía, pero también respondían a su exagerada vanidad. Esta costumbre, heredada de sus ancestros más primitivos, fue desapareciendo, como también la de limarse los dientes incisivos en forma triangular. En Cuba, no sólo los negros curros se hacían tan dolorosa operación; se conoce que esa práctica se observaba también en algunos negros de nación.

Asimismo se encuentran descripciones literarias de los peinados de los negros curros, no así de las curras, pero son muy parcas: pelos muy trenzados que caen por el cuello y la frente, saliendo de forma enmarañada por debajo del ala del sombrero. Sin embargo, no hemos encontrado documentación gráfica sobre esto. En cuanto a las negras curras, en las ilustraciones que hemos podido ver, se recogían el pelo, con un pañuelo que colocaban de forma especial y del que hablaremos después.

El arma más utilizada por el negro curro era el puñal que guardaba de manera muy peculiar: lo colocaba oculto y sujeto en el puño de la manga, listo siempre a sacarlo rápidamente cada vez que lo necesitara, ya que quedaba próximo a la mano. Según dice Fernando Ortiz, en algunas regiones africanas se llevaba un puñal sujeto al brazo por una argolla o correa, lo que aquí no era necesario ya que la manga le servía de sujeción.<sup>14</sup>

40 <sup>13</sup> Aleación de oro y cobre. Se utilizaba también en España, sobre todo por los gitanos.

<sup>14</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 68.

Tampoco hemos encontrado descripciones literarias en cuanto a la vestimenta de la negra curra, pero sí documentación visual de ella y de negras libertas o no, que estaban en las calles, algunas evidentemente curras y otras que pueden serlo. Estudiando las estructuras de esos trajes y conociendo las de los vestidos utilizados por españolas y criollas de distinta condición socio-económica, podemos casi asegurar que el vestido de ellas respondía al llamado *estilo Directorio*. Es un vestido de colores claros y materiales ligeros, ceñido debajo del busto, desde donde cae la falda que se amplía en el ruedo, alargándose éste con una cola, que seguro arrastraban garbosamente por las calles. La manga es pequeña, aglobada, tapando sólo el hombro y parte del antebrazo, y puede tener un pequeño vuelo en el borde. El escote es muy generoso, y tiene también un pequeño vuelo en el borde. Esta estructura de vestido no existía antes de la Revolución Francesa, y se conoce que esas vestiduras llegaron aquí a fines del siglo XVIII y a principios del XIX, en pleno esplendor del Directorio francés, que dio su nombre a este estilo vestimentario. Pero el toque original lo daba la negra curra con la decoración que le añadía: bellos dibujos, realizados con bieses y cintas de colores, que respondían a códigos plásticos de origen africano.

Si el estilo Directorio tenía como complemento una estola de cachemira, la mulata o negra liberta cubana usaba, a pesar del calor, el manto de burato o el mantón de Manila, tan español. Y nos imaginamos que si la cola de su vestido la manejaba garbosamente, con no menos garbo movía sus mantos y mantones. Existen dibujos en los cuales se puede ver una criolla, mulata o negra, con el mantón en hombros y brazos, y otros de chulapas madrileñas con aires semejantes. Tanto la manta de burato como el mantón de Manila eran muy costosos y el tenerlos denotaba que se podía usar prendas vestimentarias lujosas, lo que debería halagar a la compañera del negro curro. Este mantón español nos llegó a través de Andalucía, impuesto por las mujeres "con posibles", pasando a las mulatas y negras cubanas, entre ellas las curras. Pero éstas impusieron una nota original en la colocación del mantón: doblado en triángulo, lo sujetaban sobre el hombro izquierdo, anudando dos de sus puntas; dejaban colgando sobre la cadera derecha la mayor parte del mismo, con sus otras dos puntas, terciado de esta forma sobre el pecho y la espalda.

El pañuelo fue un elemento muy fuerte en la imagen de los negros curros, más en las mujeres. Los pañuelos más solicitados eran los de telas buenas y colores brillantes, bordados o estampados, lo que implicaba un lujo. La negra curra utilizó uno en la cabeza, de forma peculiar: se lo colocaba doblado en triángulo, con dos puntas hacia arriba, un poco más atrás del nacimiento del pelo, para lograr, por un milagro de equilibrio, que se mantuviesen erectas; las otras dos puntas las utilizaba para atárselo en la parte de atrás de la cabeza y dejar descubierta la coronilla y gran parte del pelo. Esta forma de llevar el pañuelo se considera de origen bantú. ¿Coincidencia o influencia? No lo sabemos.

Pero el negro curro, con el machismo que parece le era peculiar, acaparó el uso del pañuelo, con un derroche de habilidades pañuelísticas. Este elemento vestimentario era de colores brillantes y, cuando se podía, de materiales lujosos. Empecemos por la cabeza. El hombre, ya en el Renacimiento, usó el pañuelo en la cabeza, para abrigarse, recogerse el pelo o secarse el sudor. De entonces acá, en muchos momentos lo ha hecho, a veces, por franca coquetería masculina. El pañuelo se ataba detrás o a un costado de la cabeza, y quedaba por debajo del sombrero, costumbre que sabemos difundida en Andalucía. Desde que las huestes romanas llevaron de las Galias a la península itálica el *focale* (especie de pañuelo), el hombre se ha abrigado el cuello con bufandas, pañuelos, etc., y su uso ha sido utilitario y también decorativo. En el caso que nos interesa, pensamos que ése fue su uso. Sobre el pañuelo a la cintura, cayendo dos puntas sobre una cadera y atado sobre la otra, ni su origen ni su utilidad son claros, aunque creemos que esto último no fue el motivo por lo que el curro lo usó. Y el pañuelo de seda en el sombrero ¿sólo tenía una utilidad decorativa? Otra forma de colocárselo era terciado en el pecho, sobre un hombro, extendidas dos puntas, y las otras atadas, más o menos a la altura de la cintura. Pero, además, en ocasiones se colocaban uno o dos en los bolsillos del pantalón, o amarrados en el antebrazo, sobre la amplia manga camisera. Nos queda otro, menos vistoso: el pañuelo *moquero* -muy difundido en Europa-, blanco y perfumado, que podía ser llevado en la mano hasta por un rey o un cortesano. Con ese aire lo mostraba el negro curro.

Con el tiempo, el negro y la negra curros se transformaron, hasta terminar con su profesionalismo delincencial, y quedaron tan sólo, tal como lo dice don Fernando Ortiz, como figuras populares que conservaron sus tradicionales indumentos y alardes de bravuconería. Un día, estas figuras revivirán como curiosísimos personajes de positivos valores estéticos e históricos de La Habana colonial. <sup>15</sup> ■

<sup>15</sup> Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 3.



# EL TEATRO AFRO-COLOMBIANO ECOS DEL AFRICA ANCESTRAL

Beatriz Rizk

**H**ablar del tema africano, de la literatura, del teatro, del arte negro cuyos autores o temática nos remontan al África ancestral, desde la perspectiva de nuestro continente, o sea, la América Latina, es hoy en día referirnos a dos cosas diferentes aunque no por eso desligadas entre sí. Por un lado se trata de un proceso de "re-interpretación" y "re-evaluación" de los signos de pueblos considerados primitivos hasta anteaer; por el otro, afirmar la presencia y la contribución a una sociedad dada, desde la marginalidad, de un sempiterno Otro.<sup>1</sup>

El individuo negro, sin reparo de géneros, ha sido siempre el objeto de discursos científicos, ya sea en el campo de los estudios sociales, históricos o en la misma Antropología (¿es posible una "ciencia antropológica sin etnocentrismo"?). Está por demás decir que tal búsqueda del hombre "primitivo africano" se ha hecho invariablemente a partir de la experiencia y de los parámetros occidentales, quedando siempre en evidencia la posición de inferioridad de la cultura africana con respecto a la europea.

Es a partir de los años 60 y 70 que el africano empieza a tomar conciencia de su situación y surgen los primeros estudios críticos sobre la cultura africana, en un esfuerzo por obtener "reconocimiento como sujeto de la historia". De hecho, según el historiador Eboussi-Boulaga, por lo menos "para los africanos", el surgimiento del "Nosotros-Sujeto" fue el fenómeno humano de mayor trascendencia en la segunda mitad de este siglo.<sup>2</sup> Entre los discursos resultantes se obvió, en primera instancia, el rechazo a las interpretaciones vigentes de la tradición, de la cultura africana, tanto de antropólogos como de misioneros y, en segundo lugar, se cuestionó seriamente la presencia colonial de las diversas potencias europeas en el continente africano. A los tan diferentes como contradictorios relatos de un pasado -en el que las experiencias de la esclavitud, la explotación y la colonización aparecen, por un lado, como etapas casi obligatorias para alcanzar una "anhelada" civilización que aceptaba tácitamente el derecho "aristotélico" de las razas llamadas superiores (la blanca) para dominar y reducir al vasallaje a las supuestamente inferiores, y, por el otro, como pruebas para reafirmar el sufrimiento de un pueblo al parecer desfavorecido de Dios desde la época bíblica (hablando, como es obvio, desde el punto de vista de la cristiandad)- se les antepuso el presente, con un discurso renovador en el que se empezaba a abogar, de manera abierta, por el derecho del sector negro a no transigir en cuanto a recuperar su total libertad tanto en la teoría como en la práctica.

Entre nosotros, uno de los testimonios más lúcidos de este momento histórico lo tenemos en **Vida y muerte del fantoche lusitano**, de Enrique Buenaventura, versión libre de la obra *Song of the Lusitanian Bogey*, de Peter Weiss.<sup>3</sup> En éstas, el autor pasa revista a los tantos años de colonización portuguesa en Angola y para brindarle un contexto adecuado va a buscar en la zona del Pacífico colombiano material para ello.<sup>4</sup> El mismo Buenaventura cuenta que cuando llevaron la obra a Francia y la presentaron unos africanos le preguntaron que cómo habían hecho para que esa pieza resultara tan africana y él les contestó que tenían el África allí, a dos horas de ellos. La presencia africana en nuestro continente es un hecho real de proporciones gigantescas, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que Brasil es el segundo país negro en número de habitantes del mundo, después de Nigeria. "No se puede andar por América, respirar con ella y adecuarse a sus ritmos cambiantes -nos dice el investigador Jorge Emilio Gallardo en su libro sobre el tema- sin que resulte obvio que África alienta tanto en tonalidades fuertes como en matices sutiles de las manifestaciones de su espíritu".<sup>5</sup>

<sup>1</sup> V. Y. Mudimbe: *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p. 63.

<sup>2</sup> F. Eboussi-Boulaga: "Por une catholicité africaine", en *Civilization noire et église catholique*, Presence Africaine, Paris, 1978, p. 338. Citado por Mudimbe, 60.

<sup>3</sup> Enrique Buenaventura: "Vida y muerte del fantoche lusitano", en *Teatro*, Casa de las Américas, La Habana, 1980.

<sup>4</sup> Enrique Buenaventura: "El teatro: un fin en sí mismo", entrevista, en *Revista Nueva*, 77, Quito, 1981, p. 75.

<sup>5</sup> Jorge Emilio Gallardo: *Presencia africana en la cultura de América Latina*, Francisco García Cambeiro, Buenos Aires, 1986, p. 16.

Volviendo al discurrir histórico, hacia mediados del siglo se impusieron tanto en Europa como en Estados Unidos los modelos africanos en el arte y la literatura, a su vez impulsados y popularizados por el movimiento llamado "negritude", que tuvo sus inicios en la década de los 30 en Francia en manos de autores jóvenes como Aimé Césaire, Leon Damas y Leopold Senghor, y oficializado en el medio intelectual por Jean Paul Sartre en su conocido ensayo *Orfeo negro* (1948) con el que "transformó la 'negritude' en un evento político mayor y una crítica filosófica del colonialismo".<sup>6</sup>

El ensayo de Sartre también propuso encarar la problemática negra colonialista desde la perspectiva marxista con la que comulgaban casi todos los escritores implicados, y la tarea fundamental de la gran mayoría era la "desmitificación de la historia", con lo que se hacía evidente su carácter colonial. De ahí que muchas de las obras escritas en este período se enfocaran bajo la dialéctica de la lucha de clases. Este es el momento de *Kaiyou*, de José Enrique Gaviria, con fecha de 1942, basada en la historia de Haití, primer país americano en alcanzar su independencia del yugo europeo. Dividida en tres actos, cada uno de éstos cubre un evento importante de la saga histórica de este pueblo caribeño, desde la noche de la masacre de Bois Caiman en 1791 en la que mueren numerosos colonos franceses en manos de los esclavos rebeldes exaltados por la bebida y la intoxicación religiosa, pasando por las luchas civiles entre el negro Henri Christophe y el mulato Pétion al independizarse la colonia en 1804, hasta la muerte del presidente Guillermo San por una turba vengadora en 1915.

Es un mundo que se divide entre opresores y oprimidos como será, no sin razón, casi toda la dramaturgia en la que sus protagonistas son negros. El dramaturgo Osvaldo Díaz Díaz señalaba que la intención del autor era "presentar como prólogo del más terrible y acaso último drama del porvenir -que será sin duda el de la lucha de la raza por el predominio universal- las pugnas sangrientas entre negros y mulatos en un minúsculo lugar de este hemisferio". Luchas raciales que se convierten en luchas de clases como indica el mismo Díaz Díaz: "En Haití... los conceptos de razas y clases... se barajan y confunden, al grado de que se denomina 'mulato' al que tiene algo, y 'negro' al que no posee nada".<sup>7</sup>

El tema de la independencia haitiana, primera nación negra del continente, tuvo amplia repercusión en nuestras letras. Enrique Buenaventura, durante su estadía en París en 1961-1962, escribió su pieza *La tragedia del rey Christophe*, basada en la odisea personal del negro Henri Christophe (quien de ayudante de cocina llegó a ser rey) y con la que obtuvo el premio UNESCO del año.<sup>8</sup> En 1963, Aimé Césaire haría su propia versión de la misma obra en *La tragédie du roi Christophe*, hoy parte del repertorio oficial de la Comédie Française.<sup>9</sup> Manuel Zapata Olivella también incluye los sucesos históricos de la emancipación de Haití en su novela *Changó, el gran putas*.<sup>10</sup>

Los efectos del colonialismo son múltiples; quizás los más evidentes sean los externos, es decir, la dependencia económica, política, cultural, etc., pero los internos -o sea, el proceso de devaluación subjetiva a la que se someten gradualmente los pueblos dominados-, por ser más profundos, resultan muchísimo más difíciles de erradicar. Alcanzada la independencia, y en nuestro caso la libertad de los esclavos, el personaje negro se siente inferior al blanco y así se expresa la mayoría de las veces, ya sea por su propia cuenta o por boca del autor mestizo o blanco. Boyer, personaje de *Kaiyou*, reclama:

La civilización es blanca y nosotros somos salvajes. (*Exaltándose.*) Seremos siempre así, aunque nos eduquemos y seamos mejores que ellos, y nos imiten, y bailen con nuestra música y se revuelquen con nuestras hembras como berracos con puercas... (101).

Está por demás decir que es un mundo estrictamente dividido entre blancos y negros, en el que cada cual conserva su puesto tradicional y el romper esta armonía/jerarquía se castiga frecuentemente con la muerte. La obra *Chonta*, escrita por Gerardo Valencia en la misma época que *Kaiyou*, como su subtítulo lo indica, es una "leyenda dramática en dos actos" que raya en tragedia.<sup>11</sup> Chonta es una agraciada mulata a quien el amo de la hacienda, Gonzalo, toma como amante. El idilio se rompe cuando se casa el hombre y llega su legítima mujer, muy apropiadamente de nombre Blanca, a tomar posesión de su casa. Una de sus primeras acciones es hacer que su marido separe a Chonta de sus hijos enviándolos a otro lugar para vengarse de la atracción que ella sospecha Gonzalo todavía siente. Chonta escapa en busca de sus hijos. A su vez, Gonzalo es llamado a participar en una contienda militar. Al final de la obra Chonta regresa sólo para contar cómo presenció la muerte de Gonzalo en el frente de batalla, antes de quitarse la vida por la imposibilidad de dar con el paradero de sus hijos. Para rematar, Blanca pierde el hijo que está esperando y queda sola en medio de los esclavos que la culpan de la muerte de Chonta.

<sup>6</sup> Jean Paul Sartre: *Orpheo negro*, Presence Africaine, París, 1976. Citado por Mudimbe, p. 83.

<sup>7</sup> Osvaldo Díaz Díaz: Prólogo a *Kaiyou*, de José Enrique Gaviria, en *Caminos en la niebla y otras piezas teatrales*, Serie La Granada Entreabierta, no. 23, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1978, p. 96.

<sup>8</sup> Enrique Buenaventura: "La tragedia del rey Christophe", en *Teatro*, Tercer Mundo, Bogotá, 1973.

<sup>9</sup> Aimé Césaire: *La tragédie du roi Christophe*, Presence Africaine, París, 1963.

<sup>10</sup> Manuel Zapata Olivella: *Changó, el gran putas*, Letras Americanas, Bogotá, 1983.

<sup>11</sup> Gerardo Valencia: *Chonta*, en suplemento de *La Revista de Indias*, 2, Bogotá, s.f.



### seminario internacional

Todos entendemos de qué lado está la simpatía del autor, quien ejerce su privilegio de creador para castigar como él cree que es debido a sus personajes. Lo que nos interesa destacar aquí es ese sentimiento de inferioridad del negro, base de todos los colonialismos, que cobija tanto a unos como a otros personajes. Escuchémoslos. Al principio de la obra Chonta canta para sí misma:

Quién fuera piedra del río...  
quién por el agua guardáa...  
¡Quién de una sola semiya,  
no mulata, que no ej náa!

Sara, una negra esclava, al referirse a la actitud de Chonta después de que le arrebatan los hijos, señala:

... pero cree que Chonta se vaya a atrever a algo ¡eso ni pensarlo! Ella es una mulata, náa má. Si le duele lo de su neguito, puej se lo aguanta en silencio (13).

Y la misma Blanca, cuando le vienen con la noticia de la muerte de Chonta, comenta:

En el río... ¿Acaso no es muy fácil botarse? Ahora está crecido, inmenso. Y ella al fin y al cabo no sabía aguantar. No era más que una mulata (10).

La lucha contra el colonialismo por parte de los movimientos de liberación nacional se llevó a cabo asimismo en el mundo de las ideas, en el seno del pensamiento occidental, con gente como Michel Foucault en Francia, Edward Said en Estados Unidos y, por supuesto, antropólogos como Claude Lévi-Strauss. La cuestión primordial y eterna de si la mente de un hombre primitivo es primitiva o si es de un hombre no-domesticado, como afirma Lévi-Strauss -entendiéndose por "domesticado" el proceso europeo de reducir la otredad, las diferencias, al discurso de lo Mismo, de lo propio-, vuelve a ponerse a la orden del día.

Las respuestas se han venido dando desde puntos de vista y fuentes muy diversos. No hay duda de que, en el actual postmodernismo -época en que se están revisando y desmenuzando minuciosamente todos los cánones-, África ha ocupado un lugar relevante. Tanto los historiadores como los antropólogos se empiezan a preguntar seriamente el porqué de la exclusión de África en la formación del discurso de la civilización occidental ante nuevas evidencias contundentes que señalan lo contrario, y no encuentran más respuesta que el racismo arraigado y excluyente de la *intelligentsia* europea, sobre todo en los dos últimos siglos. Más consciente de la sociología del conocimiento, de la historia de la ideología del pensamiento y de la arqueología clásica, una nueva generación de científicos e intelectuales está desenterrando valiosa información que señala a Egipto como la verdadera cuna de la civilización europea.

Al Modelo Ariano que ha dominado el estudio de la Grecia clásica antigua, según el cual la civilización helénica surgió casi espontáneamente aunque impulsada por las invasiones provenientes del norte, se le opone cada día con más adeptos el Modelo Antiguo o el Modelo Antiguo Revisado, en el que se afirma que Grecia fue colonizada por los fenicios y egipcios, tomando de estos últimos gran parte de su mitología, de su "filosofía" (esta palabra se acuñó en Egipto y la introdujo Isócrates en Grecia) y de su religión.<sup>12</sup> Ya se sabe, por ejemplo, que el fundador de la ciudad de Atenas fue un egipcio de nombre Kekrops. Por otra parte, el historiador griego Herodoto, quien escribió sus *Historias* hacia el año 450 a. C., habla de un tal Melampous. Este personaje, al parecer, introdujo las procesiones fálicas y el culto a Dionysos hacia mediados del siglo XV (a. C.), traídos de Egipto posiblemente por intermedio del rey Kadmos de Tiro, en Fenicia, quien fue el fundador de la ciudad de Tebas (Bernal, 99). Esto es sumamente interesante para nuestro tema, puesto que, de darle el crédito correspondiente, se muda el sitio de origen del teatro occidental del Peloponeso al África. El antropólogo cubano Fernando Ortiz, por su parte, en sus estudios sobre los negros en su patria ya había señalado el origen del teatro occidental en las danzas y los rituales de los negros del Sub-Sahara, los que predatan a las mismas procesiones fálicas y a los ritos dionisiacos.<sup>13</sup>

Asimismo, el radio de difusión de la cultura egipcia no sólo se limitó al Medio Oriente y Europa; en la misma África se han detectado fuertes influencias en la cosmogonía yoruba de Nigeria,<sup>14</sup> cuna de gran parte de las religiones afro-americanas con base en el Caribe y Brasil, y para cualquiera que haya visitado los museos antropológicos del estado de Veracruz, en México, no sólo reconocerá en los artefactos dejados por la civilización olmeca -una de las más antiguas del país, que, según se sabe, vino del Mediterráneo oriental- el sello inconfundible del arte egipcio (además de las primeras estructuras en forma de pirámide del

<sup>12</sup> Martin Bernal: *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. 1, Rutgers University Press, New Brunswick, 1987.

<sup>13</sup> Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, 2da. ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

<sup>14</sup> L. Olumide: *The Religion of the Yorubas*, Lagos, 1948.

continente), sino también verá con sorpresa que las cabezas gigantes olmecas son de tipo negro. Este parecido y tales evidencias no han pasado inadvertidas por los estudiosos en este campo.<sup>15</sup>

El problema de asumir todas estas "teorías" y "evidencias" radica, tanto en América como en Europa, no sólo en aceptar el desplazamiento de la cuna de la civilización occidental, sino en digerir el hecho de que la civilización egipcia fue de origen negro, basado en las "ricas culturas pre-dinásticas del Alto Egipto y de Nubia, cuyo origen africano es incuestionable" (Bernal, 15). Esto va en contra de la creencia generalizada, tanto en el siglo XIX como en el presente, de que no podía haber ninguna ciencia ni razonamiento crítico antes de Grecia y muchísimo menos de origen negro, lo que justifica las tensiones y los bandos que se han abierto en este campo en los medios académicos del mundo occidental. Basta traer a colación aquí la opinión de que África tenía pensadores de tanto peso como Hegel, que como bien dice Enrique Dussel "ilustra el estado de la mentalidad europea hacia los comienzos del siglo XIX" y han perdurado hasta hace muy poco tiempo:

Africa... no tiene historia como tal. Consecuentemente abandonemos a África, para nunca mencionarla más. No es parte del mundo histórico; no evidencia ni movimiento, ni desarrollo histórico... Lo que entendemos realmente como África es algo aislado y sin historia, todavía imbuido en el espíritu natural, y por lo tanto localizado en el umbral de la puerta de la Historia Universal.<sup>16</sup>

Con el cambio de sensibilidad vigente, no hay duda de que África ha empezado a recuperar el sitio histórico que se le ha negado, y con éste, el elemento negro en todo el mundo ha empezado a despojarse de capas y capas de subestimación social. Se puede decir con Modimbe que "de niño en la familia del hombre el negro ha pasado a categoría de adulto". No es raro encontrar opiniones como la siguiente, del dramaturgo citado Díaz Díaz, quien escribía hacia los años 40 y no con intención peyorativa sino, al contrario, para destacar la importancia que la temática negra estaba teniendo en su momento:

Los negros y, sobre todo, el permanente conflicto en que se hallan colocados en frente de las otras agrupaciones sociales, el infantilismo y superstición de su carácter, sus impulsivas y violentas reacciones, los meandros de sus almas poco conocidos por los intelectuales blancos, han hecho que el teatro con argumento negro haya alcanzado una gran predilección en los últimos años (138).

El presente es otro y como bien dice Manuel Zapata Olivella en su novela *Changó*: "No se trata de que seamos la otra cara del Blanco como se ha pretendido que seamos por más de cuatrocientos años, sino que mostremos nuestro propio rostro negro" (663).

En este sentido, la única obra -hasta donde nuestros conocimientos alcanzan- que se aproxima a este objetivo es **Chambacú**, escrita por Régulo Ahumada Sulbarán en 1962. Como su título indica, se trata del afamado barrio popular de Cartagena, desaparecido hoy en día, donde vivían hacinadas numerosas familias descendientes de esclavos. La obra -así como la novela de Manuel Zapata Olivella *Chambacú; corral de negros*<sup>17</sup> relata el comienzo del final del barrio: el momento en que aparecen los representantes del Plan Nacional de Construcción a darles la noticia de que van a desalojar a la población del lugar. Parece que, durante los últimos años de su existencia, Chambacú se había convertido en un antro de maleantes, en el que la criminalidad civil dominaba el ambiente. Este no es todavía el Chambacú de la obra. Aquí toma proporciones de personaje y lo sentimos palpitar, lleno de vida y calor, a través de su gente. La Comadreja, uno de los personajes, se expresa así al referirse a Chambacú:

Ya se formó la grande. Chambacú no espera. Vive y siente el alboroto y el cuento. Cuando no hay pa-picadillo se forma el caramillo. Su razón para vivir es el enreo diario, el chijme, el tira que te jala, la porfia, el comadreo. Ahora ujtedes saben a que atenerse. Como subieron la espuma bájenla.<sup>18</sup>

El final lo presagió el nacimiento de un niño mestizo, hijo de una negra del barrio, Filomena, y de un señorito blanco de la ciudad, que primero le arrebató el niño y luego se lo devolvió cuando contrajo matrimonio con otra mujer de su nivel social. Este niño mestizo, de nombre Tirciano, se convirtió en un truhán y como era de esperarse tuvo un trágico fin. La trama de la obra se desarrolla alrededor de la familia de Filomena, secundada por las vecinas, quienes van comentando la acción, cual coro griego, enterándonos de lo que sucede fuera de escena. Es curioso notar aquí, como en las otras obras estudiadas anteriormente, el racismo existente entre los negros en contra de los mulatos. La mezcla de sangre es generalmente reprobada. Dos vecinas, Ana Buena y Timotea, hablan sobre Tirciano de la siguiente manera:

<sup>15</sup> Van Sertima: *They Came Before Columbus*, Random House, New York, 1976, y J. Needham y G.D. Lu: *Transpacific Echoes and Resonances: Listening Once Again*, World Cientific, Singapore, 1985.

<sup>16</sup> G.W. F. Hegel: *Samtliche Werke*, ed. J. Hoffmeister, F. Meiner, Hamburg, 1955, 234. Citado por Enrique Dussel: "Eurocentrism and Modernity (Introduction to Frankfurt Lectures)", en *The Postmodernism Debate in Latin America*, ed. John Beverly, Jose Oviedo y Michael Aronna, Duke Univ. Press, Durham, 1995, pp. 70-71. La traducción al español es nuestra.

<sup>17</sup> Manuel Zapata Olivella: *Chambacú: corral de negros*, s.f.

<sup>18</sup> Régulo Ahumada Sulbarán: *Teatro: Chambacú, Ruleta Rusa, Los derrotados y Club de Jacobinos*, Biblioteca de Autores Bolivarenses, Talleres Colgráficas de Cartagena, auspiciada por la Lotería de Bolívar, 1982.

## seminario internacional

**ANA BUENA.** El blanco que lleva por fuera y el negro que tiene por dentro ha trastornado al muchacho.

**TIMOTEA.** Dos sangres que no se la van nunca.

**ANA BUENA.** Está probao.

**TIMOTEA.** Dos razas que no se entienden.

**ANA BUENA.** Tirciano se ha envenenao.

**TIMOTEA.** Y con un hermano tan bueno como Michelo.

**ANA BUENA.** Es que él no está mezclado. Ej puro y eso lo salva (60).

En **Kaiyou**, Celeste y Boyer, dos de los personajes, se refieren a Pétion de la siguiente manera:

**CELESTE.** Bozal no. Por sus venas no corre una gota de sangre pura... ¡Es mulato!

**BOYER.** (Con vehemencia.) ¡Cierito! Es hijo de mandinga y de filibustero o de colono. Por eso lleva consigo el infierno del capataz y del esclavo, siempre en conflicto. Es el mundo bíblico, la bestia triste y estéril, pero sensual... (102).

Estas manifestaciones racistas son, sin duda, ecos de la posición de no pocos intelectuales africanos. Edward Wilmont Blyden, llamado el fundador del nacionalismo africano y del Pan-Africanismo, a través de sus numerosos ensayos se opuso de forma vehemente a la mezcla de la sangre. El decía, por ejemplo, que "la presencia a gran escala de la sangre de los opresores en sus víctimas" negaba la posibilidad de una unión entre "negros puros y mulatos".<sup>19</sup>

Por otra parte, en **Chambacú** sí hay un esfuerzo por darnos unos personajes más humanizados y menos disfrazados de "buen salvajes" como hasta cierto punto es el caso de Chonta. Aquí hay una entidad cultural que trasciende sin llegar al folclorismo. La espiritualidad y el apego a las formas rituales de un culto sincrético, en el que se ha casado la mitología religiosa africana con la cristiana, se hace evidente aquí sobre todo a través de las diferentes supersticiones que ayudan a nuestros personajes al diario vivir.

Todos los vecinos del barrio hacen un despliegue de supersticiones acompañadas por dichos y decires populares. El siguiente es un breve diálogo entre Ana Buena y Timotea:

**ANA BUENA.** Anoche tuve un sueño que me tiene cavilosa. Vi a mi mae viva como te estoy viendo a ti, y hace diez años que murió la pobre.

**TIMOTEA.** Debe ser que la vieja necesita un rezo.

**ANA BUENA.** Por si las moscas, le recé un rosario.

**TIMOTEA.** ¿Y qué más viste en el sueño?

**ANA BUENA.** Fumaba cafuche con la candela por dentro. Echaba humo como una chimenea.

**TIMOTEA.** Humo... seña de ataque. Abre el ojo con la vecina que te tiene con carifito apate. Murmuraciones que vuelan caen de repente, y humo de cafuche, mija, aviso que no manca. Tienes enemiga, Ana Buena.

**TIMOTEA.** El humo puede ser también aviso de que algo va a pasá, a la fija. ¿Era blanco o negro?

**ANA BUENA.** Como blancuzco, sí, sí, como un agro blancuzco que llegaba al cielo.

**TIMOTEA.** Puede haber cosa buena porque llegaba al cielo, o cosa mala porque salía de la tierra de boca de una persona... (34).

Por lo demás, los cigarrones "que entran y salen por el mismo lugar dejan alegrías o penas"... "las mariposas negras... a la casa que entren dejan mortificaciones"... "el día en que se ahorcó un payaso en la casa de Benigna, vieron caminando cangrejos en cru"... los personajes leen el fondo de las tazas en donde ven "provenires de males" y no falta un curandero que además de curar con pociones y pomadas da un "santiguado" a quien lo precise. Por otra parte, el tambor está siempre presente, como bien dice la Comadreja:

Es el tum tum de la sangre. Ej el antepasado africano que nos dejó esclavizó y sin embargo pensamos que somos libres. Es el llamo eterno de los tatarabuuelos lejanos que miran por nuestros ojos y sienten por nuestros cuerpos. Es la amargura negra que piensa en las caras blancas...(48).

Además de ser un testimonio de una época desaparecida, vital en la vida de un barrio que formó parte de una ciudad en nuestro continente, **Chambacú** refleja una sociedad que cumple con las premisas establecidas de todo pueblo o civilización africana. Como primera medida, evidencia un sistema profundo de creencias y tradiciones que mantienen una cultura. En este sentido, forma parte de una "comunidad imaginada" que le da validez y autenticidad a mitos y leyendas heredados. En segunda instancia, la obra permea un "pensamiento africano" que es "fundamentalmente ontológico" en el que las fuerzas naturales o sobrenaturales están organizadas jerárquicamente. Y, por último, la "unidad vital humana es (en esta instancia) el centro de las fuerzas dialécticas que determinan colectivamente su razón de ser con relación a la existencia humana" (Modimbe, 152).

La presencia africana en nuestros pueblos es un hecho que se confirma a diario. En nuestro estudio nos hemos detenido apenas en una parte mínima de este legado y meramente en la plasmada en textos escritos. Queda por fuera el gran caudal de la cultura africana que ha entrado por la vía oral a nuestras expresiones culturales y artísticas. Basta referirnos a la rica tradición cuentera y a las fiestas populares tan arraigadas entre nosotros como son el carnaval de Barranquilla y el Carnaval del Diablo en Riosucio. Pero eso ya es tema para otro trabajo. ■

<sup>19</sup> Edward Wilmont Blyden: *Selected Letters of E. W. Blyden*, ed. Hollis R. Lynch, KTO Press, Nueva York, 1978. Citado por Mudimbe, p. 119.



# CUBA Y SUECIA

## EL TEATRO DE TITERES Y LOS MITOS RELIGIOSOS

Eina Hagberg

**V**oy a hablar del teatro de títeres de Cuba y Suecia y también de cómo han sobrevivido los mitos religiosos en ambos países.

Cuando se hace un "altar en scene" (en escena), en la misma forma de un "mise en scene" (puesta en escena), hay símbolos para caracteres específicos, comportamientos y sentimientos; el comportamiento de cada persona y del títere tiene importancia al igual que el significado simbólico de cada títere en la interacción con otros (papeles en la obra).

Utilizar títeres para contar el contenido de un mito puede funcionar como un doble espejo para el público. Ellos serán como un filtro entre el contenido mítico y el ser humano, lo que facilita emocional e intelectualmente al espectador ver sus propias acciones en las que realzan las personas míticas.

Los dioses míticos son como arquetipos que personifican, por ejemplo, lo bueno, lo malo, la vida, la muerte, el amor, el crecimiento, la creación, y me parece que estos arquetipos existen en mitos y leyendas a nivel mundial, en distintas formas, con diversos nombres, pero el contenido es parecido, independientemente del lugar en el mundo.

Como me interesan los mitos, soy de Escandinavia y he visitado Cuba varias veces, quise saber cómo los mitos tradicionales y los dioses de ambos países se corresponden o diferencian entre sí. Para este fin, he hecho una comparación entre los personajes más importantes del Olimpo de Asatron (la religión/creencia de los vikingos, ca 850-1050 de nuestra era) y de la Santería en Cuba (la religión afrocubana, desde más o menos sus inicios hasta hoy en día) y lo más significativo para cada uno (ver tabla).

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LOS DIOS ASA Y LOS YORUBA		
PERSONAJES DE LOS MITOS/SAGAS		
Dioses	Orichas (dioses & elementos de la naturaleza)	
Gigantes	Dioses que fueron seres humanos	
Ninfas, Enanos		
Seres humanos		
-Los dioses del Asa son descritos como buenos o malos.	-Los orichas son buenos y malos.	
<b>Semejanzas:</b>		
Cuentos sobre el dónde, el porqué y el hacia dónde.		
Los dioses deben proteger a los seres humanos.		
Los seres humanos pueden pedir ayuda a los dioses, mediante ofrendas.		
Los dioses no son perfectos, tienen faltas como los seres humanos.		
Les dan gran importancia a la vida presente.		
Oden, Loke	Los dioses se transforman en animales y viceversa.	Obatalá
Oden	El omnipotente tuerto, que lo ve todo, padre de dioses.	Obatalá
Freja	Diosa del amor, fertilidad, de nadie-de todos.	Ochún
Frej	Dios de la fertilidad.	
Frigga	Diosa del matrimonio, fidelidad.	Obba
Balder	Dios de la creatividad, dulzura y luz.	Obatalá
Oden, Brage	Dios de la poesía - Dios de la música y la danza.	Orula
Tor	Dios del trueno, de los rayos.	Changó
Frej	Dios del crecimiento, de la agricultura.	Oko
Njord	Dios de los frutos del mar, de los peces.	Yemayá
Oden	Dios de la sabiduría, del pasado, presente, futuro.	Orula
(Enanos)	Dios de la herrería.	Oggun
Loke	Dios de los trucos.	Eleggua
Trío de Normas	El destino.	Eleggua
Tor, Tyr	Guerreros.	Oggun, Ochosi
<b>Diferencias:</b>		
Lo mejor es morir con honor, en combate armado, porque resulta en una existencia de lucha diaria, muerte diaria, resurrección diaria en Valhall, donde están los dioses y las Valkyrias, hay bebida y comida (el puerco eterno, Sårimner -cada día sacrificado, comido y reanimado).		La vida de más allá tiene importancia para ayudar a los seres humanos que viven en la Tierra.
Después del Armagedón se crea un mundo nuevo, lleno de bondad. Los primeros habitantes son seis dioses buenos, desterrados, después de morir, a un lugar protegido.		Después de la gran inundación del mundo, los sobrevivientes son los jóvenes de mucha fuerza.



## *seminario internacional*

Los mitos son transmitidos oralmente a lo largo de los siglos: en Suecia, a través de poetas que vivían en las cortes de reyes y caudillos; en Cuba, por medio del clero.

El material más antiguo en forma escrita, que hasta ahora se ha descubierto en Suecia, es del siglo XIII. Está basado en los textos de cantos islandeses, los llamados *Eddan*. En Cuba existen las "Libretas", líneas o reglas de orientación para los practicantes de la Santería. Las más antiguas fueron escritas durante la primera mitad del siglo XIX.

Los cuentos de los dioses ya existen, más o menos vivos, en la conciencia de los seres humanos (entre o afuera del contexto religioso, en Cuba como en Suecia).

En Cuba me parece que la cultura afrocubana está viva, tanto en las distintas religiones -Santería, Palo Monte, Arara y Abakuá-, como en contextos secularizados. Por ejemplo, en todas las formas de arte hay obras con raíces de las culturas española y africana.

En Suecia, la religión de los vikingos existe todavía en nombres propios, de los días de la semana, de pueblos y calles, por ejemplo: el día *torsdag* (thursday), el pueblo *Frölunda*, la calle *Odengatan* y el nombre propio *Freja*. Hay un grupo de teatro en Dinamarca que se llama *Odin Teatret*. H. C. Andersen nació en la ciudad de Odense. Nuestros barcos rompehielos se llaman *Ymer*, *Njord* y *Tor*.

*Asa-tro* es el nombre de la religión de los vikingos. Los mitos religiosos cuentan cómo el mundo fue creado y cómo las leyes, la moral y las tradiciones de la sociedad se mantenían y cambiaban. Al mismo tiempo, ofrecen también una visión de la aniquilación del mundo y la resurrección.

El dios más fuerte, *Tor*, con su doble martillo, es el más conocido. En los últimos diez años se ha comenzado a rendirle culto en distintas formas. Por ejemplo, hay muchos jóvenes en Suecia que tienen interés en sus raíces culturales. Eso se ve en los símbolos, las imágenes y las letras de grupos de música rock. Es algo bueno.

Pero, en estos días, los símbolos tienen distintos valores para diversos grupos. Eso está expresado muy claramente en el uso del símbolo de *Tor*, el doble martillo, y también en lo que originalmente era el símbolo del sol que fue transformado en la cruz gamada de los nazis. Esta y el doble martillo de *Tor* se pueden ver a la vez en una misma persona. Es un hecho de que las organizaciones neonazis utilizan los mitos religiosos en combinación con la música rock para atraer a los jóvenes.

Las canciones narran las aventuras de los dioses de los vikingos y las letras apelan a los jóvenes en busca de un ideal masculino. Los neonazis utilizan la falta de identidad de la juventud y, con un éxito creciente, pueden satisfacer sus necesidades en cuanto a un contexto social y emotivo. Pero al mismo tiempo que hacen énfasis en su identidad masculina y nórdica, la aversión y el odio hacia personas non-nórdicas nacen y se refuerzan. Esto se ve en las acciones racistas contra inmigrantes, refugiados y homosexuales.

Aparte de este grupo particular, el afán general en la historia es muy positivo. Por ejemplo, el interés en las excavaciones arqueológicas se ha intensificado en la última década; en las librerías hay abundancia de libros sobre los vikingos y existen clubes donde los aficionados estudian la historia de su religión y se organizan exposiciones sobre ellos.

En los escenarios suecos hay obras sobre los dioses *Asa*, en forma musical y dramática. En las artes plásticas, los mitos han sido una fuente de inspiración. En los años 40 se tocaban canciones burlescas sobre el tiempo de los *Asa*, por ejemplo *Una rumba en el soto de Balder* y *Hay un baile en Valhall esta noche*.

Cierto, los dioses son comercializados. En el arte del diseño de la compañía *Ikea* han puesto nombres de dioses a sus muebles. Vasos, textiles y candelabros están decorados con figuras de grabados rupestres.

En el arte escultórico conocemos, por ahora, unas dos mil quinientas piedras de runas. La más vieja es del año 850, pero la mayoría son del siglo XI, al igual que las piedras grabadas. Estas eran usadas para narrar los viajes de los vikingos, de sus hazañas de guerra y sus aportes a la sociedad en cuanto a la construcción de un puente o una carretera, o cómo alguien falleció, dónde vivió, quién fue, y con frecuencia se ponía el nombre del grabador. Se utilizaron en Suecia hasta el siglo XIX, en calendarios de palos.

Aparte de la función de idioma escrito, las runas tenían una fuerza mágica, buena o mala. Cada una simbolizaba un concepto que podía ser utilizado como un talismán, de fuerza protectora o destructora.

Parece que hay mucha información sobre los vikingos y sus mitos, pero generalmente el sueco los reconoce como guerreros, hombres capaces de actos agresivos, consumidores de grandes cantidades de aguamiel, y también como constructores de embarcaciones, navegantes, comerciantes y artesanos. Conocemos quizás algunos mitos religiosos, pero a veces confundimos unos con otros. Exactamente no se sabe si los jóvenes portadores del doble martillo al cuello tienen un conocimiento amplio de la religión Asa.

Después de la victoria final del cristianismo sobre el paganismo en Suecia, alrededor del siglo XVI, la religión de los vikingos ha sido tratada con indulgencia. Pero la cultura de éstos y sus dioses mitológicos no han tenido la misma fuerza de penetración en las áreas artísticas que tienen los dioses correspondientes en Cuba. También puede ser que la imagen exclusivamente agresiva de los vikingos resulte poco atractiva y a alguien no le guste, por lo general, ser asociado con ella.

¿Es posible que el cubano común tenga más conocimiento de su historia afrocubana del que tiene el sueco de su historia vikinga? ¿Quizás el aspecto del tiempo tenga importancia? La religión vikinga se perdió, de manera oficial, hace novecientos años, mientras que la africana llegó hace "solamente" quinientos años. ¿Quizás la tolerancia con las diferentes tradiciones era más amplia entre los españoles del siglo XVI en Cuba, que no entre los padres católicos que invadieron Suecia en el siglo XI?

Las iglesias cristianas fueron construidas directamente sobre el viejo lugar del culto vikingo. La tarea primaria de los españoles era la cristianización de los habitantes, pero muy pronto se mezcló con otras misiones. ¿Quizás los esclavos africanos eran más capaces de mantener su fe paralelamente con el Catolicismo o bajo su amparo? Es decir, lo que se llama *sincretismo*. ¿Tal vez la necesaria tradición oral hizo que la religión africana pudiera sobrevivir? ¿Qué importancia tuvo y tiene la música y la danza para la sobrevivencia de la religión?

En el presente, la libertad religiosa y artística en Suecia no tiene casi límite. Tampoco no lo tiene la curiosidad. Por ejemplo, cuando los altares de la Santería han sido montados y exhibidos en las salas de distintas casas de cultura, en el contexto de eventos multiculturales, el interés ha sido grande por la cultura cubana.

Estos títeres que me han regalado los grupos Anaquillé y Guiñol Nacional, tienen un lugar en su altar. Ahora forman parte de una exposición en Frólunda Kulturhus, donde el Centro de Títeres y Figuras celebra sus diez años de existencia. En este centro hay también literatura sobre la historia y el desarrollo del teatro de títeres en Cuba, obsequios hechos a la biblioteca a través de Gerardo Fullea y Rubén Darío Salazar, en 1991.

En Suecia no existe la misma tradición de títeres, aparte de Kasper (Guiñol), que tiene Cuba. Pero durante los últimos veinte años, los grupos títereros se han multiplicado, gracias a muchos esfuerzos por ampliar el conocimiento y el interés en este teatro. Ahora hay alrededor de treinta grupos, aunque muchos están integrados nada más que por dos personas y a veces una. Solamente dos grupos tienen *status* de teatro de títeres regional o municipal.

Para terminar, quiero citar al Premio Nobel de Literatura de 1995, Seamus Heaney, de Irlanda. Interrogado sobre el porqué él está escribiendo poesía, dijo lo siguiente: "Quiero utilizar no solamente la sala de estar, sino también el sótano y el ático de la casa que tengo dentro de mí... Una de las tareas de los poetas es la de 'enajenar' en el sentido de hacer que lo conocido emerja bajo una apariencia desconocida".

Esto, me parece, puede resumir la función del mito y también se puede aplicar al arte teatral: la recreación de lo concreto en abstracto, para hacer más visible lo concreto.

Todo para mostrar lo que significa ser un ser humano. ■

**COMO PARTE DEL SEMINARIO INTERNACIONAL  
"RITO Y REPRESENTACION", SE IMPARTIERON TRES TALLERES,  
CUYAS RESEÑAS PRESENTAMOS A CONTINUACION**



# TRANCE Y ACTUACIÓN talleres

I. M. M. T.\*

## EL ACTOR Y LA INTERPRETACION DEL TRANCE

En el marco del Seminario "Rito y representación" y como uno de los talleres teórico-prácticos, Eugenio Hernández Espinosa presentó una propuesta basada en su ya larga experiencia como director: "Carácter sincrético y ritual de la representación y su teatralidad".

Se trata de solicitar de los participantes una entrega a través de elementos muy apegados a la identidad y a la asunción existencial de la cultura propia como experiencia vivida, depositada en la conciencia y capaz de ser despertada, recreada y revivida en aras de la representación. Se les pedía además una disponibilidad para acceder a estratos determinados de la conciencia. Para todo ello contábamos con el local de la salita del Museo de Arte Colonial, en el corazón de la Plaza de la Catedral. Veinte participantes, la mayoría actores y/o directores artísticos con diversos niveles de oficio en el quehacer teatral: actores experimentados, recién graduados y estudiantes se reunieron en torno a Hernández Espinosa. Participaron también invitados de Argentina, España y Barbados. Se disponían a vivir juntos esta aventura artística.

### PRIMER DIA: 11 DE DICIEMBRE

Eugenio, al frente del grupo, comenzó a hacerles trabajar el cuerpo con ejercicios de calentamiento puramente físicos al principio. El círculo fue la forma escogida para organizar este trabajo. Caminar, trotar siempre en círculo, sin detenerse, respirando suave pero profundamente. Poco a poco, cada uno movía los brazos, las piernas, y flexionaban unos u otras. Una manera de despertar los músculos. Cuello, hombros, punta y talón. Una manera de ir descubriendo el propio cuerpo. Luego trotar, aumentar la velocidad del desplazamiento. Todos los días, ése sería el inicio de las sesiones. Estos ejercicios se individualizaban en una especie de improvisación en la que cada cual se volvía un poco a sí mismo. Pasaban de asumir la conciencia del cuerpo a asumir la del yo, de lo físico a lo psicofísico. Esto develaba introspección en algunos y en otros se establecían relaciones entre dos o más actores de manera muy orgánica. Luego, el grupo se detenía y empezaban los ejercicios de voz y dicción, orientados por el actor Nelson González, invitado por Eugenio para que aportara su experien-

cia en esta especialidad. Se trabajaba con los resonadores y otros ejercicios clásicos en esta preparación fundamental para el artista.

El actor descubre todos sus registros posibles y utiliza la voz no sólo para emitir sonidos sino para agudizar las connotaciones psicofísicas que le hacen romper ataduras. No es únicamente proyectar el sonido, sino vincularlo a la emotividad. Terminaban el calentamiento combinando voz y marcha.

Después Eugenio pasó a hablarles del trance, de cómo era posible que un actor pudiera interpretarlo. A esto siguieron preguntas sobre si se trata de interpretar o caer en trance. Todavía no había respuestas.

Eugenio les pidió que cada uno escogiera un texto, un fragmento breve, por supuesto, pero que les resultara significativo por algo y que se supieran de memoria. Podía ser un fragmento de una obra, un poema, una canción. Comenzaba cada uno a trabajar, a decir el texto. En esta primera etapa, partiendo de la técnica vocal se incorporaba el texto.

### SEGUNDO DIA: 12 DE DICIEMBRE

Se realizan los ejercicios de calentamiento durante la primera parte de la sesión de trabajo. También se combinan con los de voz y dicción. Luego, todos se sientan.

La profesora Leonor Mendoza, bailarina del Conjunto Folklórico Nacional, comenzó a explicar y demostrar los bailes de los diferentes orichas de la Regla de Ocha o Santería (religión procedente de la cultura yoruba). Ella presentó una serie de los fundamentales: Eleggua (de las encrucijadas), Yemayá (la maternidad, dueña del mar), Ochún (el amor y las aguas dulces), Oggun (dueño del monte y los metales), Changó (dueño del trueno y la virilidad). Explicó detalles de sus características, indumentaria y atributos. Con posterioridad, pasó al aspecto práctico. Les hace bailar, aprender los pasos del baile de cada oricha y la gestualidad que los distingue. El resto de la sesión es una clase de baile acompañada por los tambores batá, instrumentos sagrados de la Santería.

### TERCER DIA: 13 DE DICIEMBRE

La sesión comienza, como de costumbre, con los ejercicios de calentamiento, voz y dicción. Eugenio les pide trabajar de nuevo

con el texto de cada uno y con lo que aprendieron el día anterior en la clase de baile. Se trata de incorporar el texto mediante el cumplimiento del ritual de la danza: pasos de baile, gestualidad para llegar a la representación... El objetivo de trabajar con el texto desde el primer día es enriquecer la significación que ya tenía para cada cual al escogerlo, con la experiencia de estos días. Los textos en la sensibilidad de los actores han cambiado. Los resultados y las actitudes se revelan a medida que avanza la sesión.

Eugenio les pide que traten ahora de *interpretar* el trance (no de *caer* en trance), a partir de este ejercicio que vincula el texto al arquetipo del oricha.

Comienzan a trabajar en orden; algunos se inhiben. Todos tratan de cumplir los pasos para llegar a la posesión: respiración, concentración y relajación, en función de la búsqueda de la energía. Una actriz la busca en sí misma; otros lo hacen cantando, musitando una melodía; otro mirando hacia el techo con los ojos bien abiertos da vueltas en redondo, buscando siempre la energía. Unos complimentan con el requisito de continuar diciendo el texto. Otros lo abandonan. Parece que casi todos logran el grado de eficacia en el camino hacia el estado que buscaban.

#### CUARTO DÍA: 14 DE DICIEMBRE

La primera parte de la sesión se inicia, también como de costumbre, con el calentamiento habitual de voz y dicción. Se acerca el final del taller. Eugenio apremia a representar con su texto a los que no lo han hecho en días anteriores. Se revelan desempeños muy intensos, quizás por la confianza y la creciente cohesión del grupo. Como en todos estos casos, en el momento en que el grupo comienza a configurarse como tal, es cuando deben separarse.

Este día, que es el último del taller, Eugenio propone un ejercicio colectivo. Hasta ese momento cada actor había trabajado reconociendo sus posibilidades, actuando en su espacio y siendo su propio director. La relación que se estableció en el grupo los preparó para esta praxis de conjunto. Habría que establecer la correlación de todos en la búsqueda de un lenguaje común. Eugenio propone un ejercicio colectivo a partir de una premisa. Un actor asume la tarea de comenzar. Eugenio le muestra un papel en el que están escritas varias frases. El actor escoge una pero no la dice. Sólo él y Eugenio saben cuál es: "Yo estoy solo, quién me ayuda". Ahora el actor se da a la tarea de cumplir el objetivo que le señala Eugenio. Debe escenificar a partir de esa frase pero no ilustrarla. Hace falta mucha concentración y creencia. A medida que él proyecta la energía, se van incorporando el resto de los miembros del grupo. Por primera vez lo hacen todos paulatinamente. Aquí se pone en juego la creatividad y la interrelación. Cada actor logra un vínculo según la correlación orgánica con los demás. El que

comenzó busca apoyo en el grupo a partir de su premisa. "Yo estoy solo, quién me ayuda".

Poco a poco se va construyendo una historia sin palabras. Se relacionan, se tocan, se golpean a sí mismos para sacarle sonido al cuerpo, utilizándolo como elemento percusivo. Sin que el objetivo fuera crear una base argumental, crearon un argumento sin ponerse de acuerdo. La comunicación se establece a través de la energía con gestos, movimientos, postura, voz.

Eugenio puso música grabada del Conjunto Folklórico Nacional: una serie de los orichas similar a lo que presentó la profesora de danza. El ciclo termina con Changó, oricha de la virilidad, el trueno, la agresividad como guerrero, pero también de la alegría y la vida. A medida que la historia se iba construyendo ellos incorporan esta música. Apareció en las imágenes escénicas logradas, claramente, la secuencia: nacimiento, muerte y resurrección. Los actores al principio integran la música desde el punto de vista dramático pero no la bailan. La energía se concentró de tal manera que algunos muy inhibidos en las sesiones anteriores se revelan de manera sorprendente.

Se produjeron escenas interesantes. Un actor en la representación de la muerte incorporó de manera espontánea un oricha que no estaba entre los que se trabajaron, Babalú Ayé (San Lázaro), oricha de las enfermedades, que se presenta como un viejo leproso y achacoso. Los demás lo reconocieron, lo ayudaron. Luego él representó la resurrección, que curiosamente está en la historia de San Lázaro. De ahí se pasa a Changó: la fuerza, la vida. En ese momento se escucha la meta de este oricha: toques de tambores dedicados a él. La representación se convierte en una celebración de la vida. Ahora todos bailan y participan. En este momento se produjo también otro incidente significativo. Dos actrices que bailan para Changó concentran una energía tal que las lleva casi a la violencia (representando a este oricha guerrero) y llegan casi a agredirse. Otros actores intervienen para que ello no suceda.

La representación concluye y, tras un receso, Eugenio propone un intercambio y todos se sientan en círculo. Están ansiosos por compartir, mediante la conversación, la intensidad de lo vivido en esas escasas cuatro sesiones de tres horas cada una y, sobre todo, analizar la representación colectiva en la que habían tomado parte momentos antes. Cada uno expresó qué fue lo que lo estimuló a sumarse al desarrollo de la historia.

Se impone hablar del trance, de las formas de llegar al mismo. Se arriba a la conclusión de que son tan variadas como individualidades existen. Sin embargo, hay elementos constantes: respiración y concentración son dos de éstos. En cuanto a la energía, todos están de acuerdo en que es indispensable concitarla para lograr un estado semejante. En el baile de los santeros, en la Regla de Ocha, el bailarín o actor-poseso la



### seminario internacional

busca descalzo en el suelo, en la tierra, y la hace subir hasta el plexo solar. Están los tambores que también expanden energía y la gestualidad que moviliza la memoria emotiva. Sin embargo, los espiritistas pueden lograr el trance de diferentes maneras. A veces, sentados en una silla, se concentran casi inmóviles y mediante la respiración toman la energía, luego caen directamente en trance o bien pasan por un estado intermedio hiperkinético en que repiten un gesto capaz de llevarlos al trance. En este caso, aparece una vinculación con entes, espíritus.

En fin, fueron muchos los aspectos que quedaron pendientes de dilucidar. En lo que todos estuvieron de acuerdo fue en la validez y riqueza de los descubrimientos individuales y colectivos que habían tenido lugar durante esos breves días compartidos en el taller.

Eugenio Hernández Espinosa se encamina, en ese sentido, en coincidencia con diferentes investigaciones y puesta en práctica del trabajo del actor. Hay, por parte de él, una voluntad de búsqueda, de develamiento y aplicación de las técnicas del teatro sagrado, de los posesos. Esto se observa claramente cuando vincula el arquetipo del oricha (danza y gestualidad) al texto que ya se ha convertido en memoria entrañable para el actor. Trata así de acercarse a la práctica del poseso en los rituales religiosos.

En el teatro ritual caribeño existen otras prácticas de este tipo, pero todas basadas en la investigación del misterio de la posesión-actuación en las representaciones rituales de las religiones de origen africano y el espiritismo. Como sabemos, se han realizado durante años trabajos pedagógicos con diversos grados de sistematicidad<sup>1</sup> y con buenos resultados. Algunos actores los han incorporado con éxito a su trabajo<sup>2</sup> y a la puesta en escena.<sup>3</sup> Se trata de estudiar estas técnicas rituales que son teatrales y de incorporarlas a las del actor, sin desechar las experiencias anteriores de su formación. Para ello, se sumergen en la rica urdimbre transcultural que los rodea, buscan en su especificidad, en su identidad, para tocar niveles profundos de la conciencia, que les permitan recrear una memoria colectiva, todo lo contrario de otras investigaciones interculturales, en las que se trata de que el actor precisamente se despoje de todo esto.

A mi modo de ver, el objetivo de este taller se cumplió en su mayor parte, al llevar a los participantes a experimentar en sí mismos ese carácter ritual de la representación, como se propuso Eugenio Hernández Espinosa.

<sup>1</sup> Inés María Martiatu Terry: "La actuación trascendente: ¿el nacimiento de un método?", en *tablas*, no. 1-2/1994; XI Taller de la EITALEC, Pontificia Universal del Perú, Lima, Perú, 1994.

<sup>2</sup> Inés María Martiatu Terry: "Una señora de la escena", en *tablas*, no. 3-4/1994; Raúl Alfonso: "Nuestra señora de los ahogados", en *tablas*, no. 3-4/1994.

<sup>3</sup> Inés María Martiatu Terry: "Baroko: el rito como representación", en *Revolución y Cultura*, no. 5-6, La Habana, 1991, y *La Escena Latinoamericana*, no. 1, México, D. F., 1993.

### DEL CONCEPTO A LA METAFORA EN EL RITO

La experimentación con la actuación y la representación que se está desarrollando desde hace unos años en el teatro ritual caribeño se caracterizan por la diversidad de enfoques y propuestas metodológicas, aun cuando haya coincidencias en los ritos de origen en que se basan. Hay una voluntad de abordar esta ritualidad desde los diferentes puntos de vista que la misma ofrece. Sobre todo se trata de encontrar, cada uno a su modo, los lineamientos metodológicos eficaces que llevan de la fuente al actor, con la finalidad de dar a éste las armas que le sirvan para conocerse, potenciar sus posibilidades y plasmarlas en el estudio y la interpretación de los personajes. Esto se evidenció en el desarrollo y los resultados de los talleres que se ofrecieron durante el Seminario Internacional "Rito y representación".

El director del grupo Teatros de Orilé, Mario Morales, impartió su taller "Cuadro de vida y jerarquización de los elementos naturales en el intérprete", en el que develó el carácter introspectivo de su método y una coherencia que veremos en el desarrollo de este trabajo.

Morales parte de una propuesta metodológica en que se ponen en juego elementos conceptuales de las culturas yoruba y bantú y el Espiritismo en sus expresiones cubanas (de la Santería y el Palo Monte las dos primeras y el segundo muy ligado a éstas), todo basado en el arraigo que tienen en esas religiones el culto a los antepasados y a los espíritus desencarnados en general.

El creador se plantea como premisa la búsqueda del yo interno ante todo. Para ello, se vale de un rito yoruba estudiado por el etnólogo Teodoro Díaz Fabelo.<sup>4</sup> Morales le llama *ritual de convocatoria*, y se apoya en la concepción de que ese yo interno, que es la esencia, se diferencia del ser social. Mediante este ritual, se investiga el "cuadro de vida" del individuo y éste llega a conocer su yo, que Morales llama el "doble". Con ese conocimiento, sale a la búsqueda del ser social. El tercero es el personaje que interpreta el actor y que debe estar dentro de los lineamientos condicionados por los dos primeros, o sea, por el ser social, y sustentado por el "doble". En lo que Morales llama "cuadro de vida", él declara "usar la teoría de Antonin Artaud desde el punto de vista cubano de raíz africana".

### PRIMER DIA: CUADRO DE VIDA

Estas concepciones se explicaron y se llevaron a la praxis mediante un rito adivinatorio que incluía a todos los participantes y que se basa en las capacidades mediúnicas de todo ser humano y en la posibilidad de conocer, multiplicar y dirigir la energía en un colectivo. Es un "cordón" en el que la corriente espiritual se hacía circular de derecha a izquierda.

Cubanos y extranjeros participaron y respondieron con igual nivel de entrega. Individualmente, iban aportando información

<sup>4</sup> Teodoro Díaz Fabelo: *Olorum*, Ediciones del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, La Habana, 1960.

sobre el "cuadro de vida" del que estaba siendo consultado. El actor o actriz permanece sentado en el suelo con cuatro velas encendidas en cada uno de los puntos cardinales. Mario observaba el hecho de que pudiera apagarse una u otra vela e incluso la coloración de la llama.

Según los trabajos de Teodoro Díaz Fabelo, todos tenemos un Eleggua delante para abrir o cerrar el camino: a la derecha, Oggun, guerrero que nos da la fuerza; a la izquierda, Ochosi, el cazador, que nos da la astucia. Las expresiones, incluso las cotidianas, de la izquierda y la derecha no son iguales. Se piensa y se actúa con ambas de diferente manera. Detrás de la persona está el cuadro de muerte, los espíritus protectores y guías, casi siempre en número de siete. De la interacción del frente Eleggua, Oggun y Ochosi y los "muertos", espíritus, viene la expresión del Eledá, el "ángel de la guardia" (oricha al que está consagrada la persona). Osun es el oricha protector de Eledá y llega a la cabeza que siempre debe mantenerse erguida como símbolo de vida.

Este ejercicio demostró, de manera metafórica, el concepto de "cuadro de vida". Participaron invitados de diferentes especialidades: el actor y titiritero Armando Morales; el etnólogo Alberto Pedro; el maestro de la danza cubana, Ramiro Guerra; las especialistas de teatro y profesoras Beatriz Rizk y Patricia González-Lustig, de Colombia-Estados Unidos; el director y también profesor Rómulo Pianacci de Argentina; la actriz y profesora Sonia Williams de Barbados; el músico y actor Benjamín Palomo, de El Salvador, y otros.

## SEGUNDO DIA:

### LOCALIZACION Y JERARQUIZACION DE LOS ELEMENTOS NATURALES EN EL INTERPRETE

Volviendo a las fuentes de la Santería, Mario Morales trata de demostrar cómo existe una localización y jerarquización de los elementos naturales fundamentales en el cuerpo humano.

Aquí de nuevo él se plantea esos conceptos y los lleva al plano metodológico al asumirlos, como veremos más adelante, como premisas para la elaboración de los personajes y para la incorporación de éstos por el intérprete. Tierra, agua, fuego y aire. Tierra, fuerza que fluye por los pies y sube hasta la región pelviana; agua, ánfora localizada en la parte abdominal contando con dos pilares de tierra (caderas). Fuego, está localizado en el pecho. Aire, se sitúa en los brazos. La cabeza donde está el Eledá (ángel de la guardia) actúa con mesura.

Este mismo principio se aplica al carácter de los instrumentos musicales. Chequerés (sonido de cuentas o semillas) en el agua. La percusión (tambores) es el fuego. El sonido de los metales es el aire y las maderas, la tierra.

Esta localización y jerarquización de los elementos naturales en el cuerpo del intérprete y la identificación de los diferentes instrumentos musicales con esos mismos elementos, no dejan de tener un carácter metafórico que, por supuesto, no es ajeno a la magia, tal como se expresa en la cultura caribeña.

## rito y representación

Aquí se planteó un juego de sonoridades y de danza como elementos aislados y en la práctica como combinación. Los participantes se lanzaron a la improvisación. En ésta hubo un ejemplo particularmente interesante y fue el de la actriz barbadense Sonia Williams y el músico salvadoreño Benjamín Palomo, junto al resto de los integrantes de Teatros de Orilé: el toque de los tambores batá, la expresión danzaria de la actriz y la flauta del músico. Sonia utilizó en su danza el palo de agua, instrumento de Barbados que consiste en una caña natural, hueca, llena de semillas. El sonido que produce sirve como inductor mágico para atraer la lluvia. Ella lo incorporó al sonido también de "agua" del chequeré. Es importante señalar aquí cómo en diferentes pueblos africanos y en otros, aparecen estos instrumentos mágicos, todos parecidos, para atraer la lluvia. El músico Benjamín Palomo, con su flauta, adicionó la sonoridad del aire. A ellos se refirió Ramiro Guerra cuando escribió: "...fue una improvisación danzaria y musical digna de haberse llevado a un escenario, que unió a los miembros del grupo, una participante de Barbados, actriz y bailarina, y una flauta indígena de cerámica y los cuerpos de los participantes supieron comunicarnos y transportarnos a ese extraño mundo de la magia teatral, no siempre fácil de evocar a voluntad en un momento dado".

## TERCER DIA: TRABAJANDO CON MARIA ANTONIA

Debemos detenernos en un detalle que se mostró éste día. Morales estableció ya esas concepciones aplicadas a una obra y personajes específicos: **María Antonia**, la tragedia caribeña de Eugenio Hernández Espinosa. La madrina, hija de Yemayá (oricha del mar y la maternidad) se identifica con el agua. María Antonia, hija de Ochún (oricha del amor y las aguas dulces) es el agua dulce, pero en su ofuscamiento pasional pasa al elemento aire, personificado por Oyá (oricha de los remolinos y las tormentas) y perdió su cabeza por ello. Julián, hijo de Changó (oricha del fuego y la virilidad), es el fuego. Se trató de expresar toda esta identificación y la rebelión entre personajes y los elementos naturales en orichas e instrumentos musicales mediante la improvisación danzaria. Según el propio Mario Morales, "la madrina podía apagar el fuego y así terminar con Julián. Pero hubiera dañado también el aire, que alimenta el fuego. El aire es frío si no tiene el fuego".

## CUARTO DIA: CREACION DE UNA HISTORIA

Este último día del taller se planteó la creación de una historia, un guión colectivo improvisado entre todos y apoyado en la mediunidad, los trabajos anteriores con la energía y la interrelación lograda en el grupo en las sesiones anteriores.

Se organizaron en círculo, tomados de las manos como los médiums. El modelo resultó ser el del juego de Palo de la Timba, grupo que practica el Palo Monte (religión de origen bantú). Se presentó la investidura de un nkisi (espíritu en Palo Monte) encarnado en un tata uganga (sacerdote) y se planteó un conflicto entre personajes. La ceiba (árbol sagrado en Cuba) apareció como totem. Se saludó, se bailó y representó la tragedia con música de Palo Monte. Los personajes eran los

## seminario internacional

siguientes: un mayordomo (cargo en el juego de Palo), personaje siniestro contratado por la madrina, mujer insatisfecha que amaba al tata uganga sin éxito. Ella y el mayordomo le preparan una trampa y el sacerdote debe realizar una ceremonia de iniciación. Uno de los elementos de la "prenda" (receptáculo mágico) es la incorporación, junto con otros objetos mágicos, de un cráneo humano. El mayordomo le proporciona el de una suicida que había sido hija de Oyá. La persona que se iba a iniciar es un hijo de Changó (en Palo Monte siete rayos); el tata uganga es hijo de Oggun (en Palo Monte sarabanda). El triángulo es Oyá-Oggun-Changó. Aquí viene a relucir una vieja historia basada en patakines originales. Oggun, pretendiente de Oyá, espera el sí de ésta. Ella no se decide y un día ve al guerrero Changó y queda prendada de él. Esto desata la guerra entre Oggun y Changó, quien, al verse sitiado, sólo logra escapar con las ropas y las trenzas de Oyá, disfrazado de mujer. Oggun,

rechazado como pretendiente y traicionado en la guerra, se va al monte para siempre.

Con la representación de esta tragedia por medio de la actuación y la danza terminó el taller. Todos quedaron con el interés de profundizar y llevar a la práctica esta experiencia. Uno de los participantes, el argentino Rómulo Pianacci, escribió muy acertadamente: "...mi más profundo agradecimiento por la importante experiencia que en mi carácter de teatrista no cubano significó la posibilidad de poder participar en el taller. La apertura hacia un enfoque genuino de las tradiciones afro-cubanas, en un riguroso enfoque metodológico..."

En mi opinión, Mario Morales, el director de este taller, logró el objetivo de hallar el camino desde el punto de vista metodológico para plasmar sus propósitos conceptuales de la manera metafórica que es propia del arte y que está tan ligada a lo ritual. ■

\* Inés María Martiatu Terry.



# EN BUSCA DE LA MEMORIA PERDIDA

Elvira Van Brakle Guerra

"...Lo ritual impone a los actores palabras, gestos, intervenciones físicas cuya buena organización es la prueba de una representación bien lograda".

P. P.

Como parte del Seminario Internacional "Rito y representación" que auspició la revista **tablas** conjuntamente con la Fundación "ernando Ortíz", el director y dramaturgo cubano Gerardo Fullea León impartió el taller "El ritual de la memoria", e hizo una especie de introducción acerca de su experiencia como director y la importancia del entrenamiento psicofísico para que el cuerpo y la mente del actor se reactiven y sean una presencia viva en la escena. También se habló de la respiración, el equilibrio y los distintos procesos internos para lograr el personaje... Luego de algunos comentarios incitó a los participantes a que abundaran sobre tales temas.

Al respecto, Trinidad Rolando (actriz cubana) se refirió al disfrute y a una especie de trance que se logra en este proceso interno de búsqueda del personaje. Por su parte, Roberto Gacio (crítico e investigador cubano) continuó la idea y mencionó la técnica stanislavskiana, el llamado sí mágico que tanto se acerca a ese trance...

Marcela White (actriz norteamericana) comentó cómo poco a poco, en uno de sus trabajos, el personaje, tras muchos tropiezos, "llegó" por el canal de las emociones y la credibilidad...

Y así se sucedieron varias intervenciones que me hicieron reflexionar sobre la importancia de que el actor posea una técnica que, unida a su experiencia y a una voluntad positiva, lo lleven -a través de las distintas vías- a lograr una presencia real, que es la suma de un proceso anterior en el que la mente y el cuerpo se comunican.

A partir de ahí, las palabras *energía* y *memoria* fueron recurrentes, y de esta forma nombres como Meyerhold, Artaud, Barba, Stanislavski y otros, crearon entre los participantes una coincidencia que reclamaba ya la fase práctica. Y comenzaron los ejercicios de calentamiento:

- Relajamiento.
- Búsqueda individual de un sonido.
- Conciencia de la respiración.
- Búsqueda de un lugar en el espacio y llenarlo.
- Posesión de los estados de ánimo: placer, duda, dolor, alegría, soledad...

Después de este vertiginoso proceso, Fullea propuso un ejercicio que tendrá relación con la memoria emotiva: Gina Caro (actriz cubana) cantará una canción que deberá estar unida a algún recuerdo. ¿Qué representa esta canción para ella? Y entonces, hurgando, ella cuenta una historia real, impresionante, que los otros deben reconstruir sin su participación. Se busca la improvisación dramática, poner a prueba el nivel de creatividad. La memoria individual entra en contacto con los demás, la transforman y la hacen colectiva desde el momento en que se ven precisados a trabajarla. La comunicación se logra a través del conducto de las emociones.

En la colectividad, los actores se posesionan del espacio mediante su presencia individual, y ese punto común que persigue el ejercicio es la clave del mensaje: una historia y la utilización al máximo de las emociones que la misma engendró, armarla desde el punto de vista personal, que está presente en el aporte de cada uno para representarla. La improvisación reproduce la situación. En efecto, ellos ya forman parte de tal historia, y de esta manera han hecho suyo el espacio escénico.

El jueves 12, ya estaban los actores con su ropa de entrenamiento, y se perfilaba la idea de trabajar con el equilibrio y el uso de la palabra, para volver en determinado momento a la historia de Gina. Primero sucedió la siguiente secuencia:

- Calentamiento.

# talleres

-Gestualidad.

-Caminar siguiendo el sonido de la clave.

-Alterar el ritmo...

Luego de estos ejercicios, el cuerpo del actor se encuentra en disposición de pasar a otras exigencias. En este caso, sería el trabajo con el equilibrio, en el que cada uno buscó una posición con un punto de apoyo... Someter al cuerpo a través de una complicidad, autoexplorarse, lo que implica un mayor conocimiento, agregando un sonido que responda a esa posición. Así, la figura del actor se mantuvo en una especie de equilibrio precario, que a la vez buscaba un ritmo interno para desembarcar en una sensualidad. Este elemento se acercaba a la línea de trabajo de muchos de los actores allí presentes. El ritmo también se posesiona del espacio; el cuerpo se mueve siguiendo un contorno que dibuja, que lo moldea, creando una interrelación espacio-materia.

Se incorpora la palabra para expresar distintas sensaciones: frío, calor, placer, amor. Sentirla, transmitir una cualidad que no se correspondía en algunos casos con el objeto en sí. Un recurso expresivo: la palabra y sus muchas potencialidades que no siempre son ilustrativas.

Más tarde se retomó el ejercicio de Gina. Esta vez ella debía narrarlo desde otra perspectiva, es decir, con un sentido crítico. Se persigue un proceso de desinhibición, una visión personal que no coincida con la historia real, crear a partir de una base. La actriz es una presencia individual que despliega también su capacidad intelectual. Posteriormente, se fueron incorporando los demás actores, quienes dieron también su visión personal de la historia. Se desaman los hilos de la representación para ceder el paso a otra construcción. Creatividad e individualidad son las principales premisas.

Siguiendo esta línea, Marcela narra una nueva historia que luego será utilizada por el grupo, esta vez para agredir. La improvisación se hace sin palabras. Los actores se reúnen, conforman la idea, salen a escena y montan un espectáculo en el que cada uno se ha encomendado una tarea, siempre siguiendo el propósito de la agresión. Individualidad y colectividad se mezclan; al final, hay un cuadro general. Se dotan de energía y vida todas las partes del cuerpo. Hay un máximo de utilización, puesto que el objetivo así lo requiere. Mente y cuerpo entran en estado de ebullición.

Cuando llegamos al tercer día, era evidente la comunicación entre los actores participantes. Había una especie de energía positiva en aras de trabajar y crear. Se le propone a Elizabeth Palo (dramaturga sueca) que diga un poema en su idioma, y luego repetirlo a través de una secuencia de acciones que no se deben ilustrar. Se hace énfasis en no actuar el poema, sino memorizar. Entra otro actor y el texto inicial es desplazado por la búsqueda de imágenes. Los actores deben recordar la cadena física que el texto proporcionó. Se liberan de la sujeción de las palabras, y la secuencia de acciones hace fluir las metáforas. La improvisación se hace a dúo: la presencia del actor en correlación con el otro; entre los dos deben crear un universo. No hay oposición; el espacio escénico se subordina a la permanencia del yo. La memoria se convierte en un *leitmotiv*.

la memoria del cuerpo, de las emociones, y ya a estas alturas, los actores están relacionados de manera creativa e integral.

Sábado 14: día final. Desde mi sitio de observadora y testigo, puedo seguir las distintas actitudes individuales de los actores; cada ejercicio responde a un yo espiritual. El ser se manifiesta en cada respuesta y prima ante todo el inconsciente. El entrenamiento ha hecho que todos estos signos se confundan en una suma. Los actores se han "descubierto" entre tantos días de comunión e intimidad física y emocional, tienen mayor conciencia de las partes que integran su cuerpo y, en efecto, las han dotado de energía.

Este último día se orienta hacia un ejercicio en el que el cuerpo cae al suelo y debe levantarse con la mayor economía de medios. De esta forma se reactivan las distintas partes, se busca y se entrena la capacidad física, para encontrar solución a la situación. Adaptarse a los obstáculos o eliminarlos al considerarlos desde otro ángulo. El movimiento se realiza siguiendo el ritmo de las claves, que implica sonido interno y orientación. Ya los actores se mueven con más libertad y han encontrado un canal, una comunicación entre mente y cuerpo, que, por tanto, los hilvana.

Cuatro jornadas en busca de un interior rico en experiencias, recuerdos, gestos, imágenes, que el actor puede explotar durante el proceso ininterrumpido de búsqueda de una personalidad. Energía dormida que aflora a través de una disciplina, como es el caso de un entrenamiento psicofísico, en el que descubre que no se tiene un cuerpo sino se "es" un cuerpo.

Tal experiencia pudiera agrupar en otras ocasiones a actores de líneas más disímiles, puesto que el encuentro y las diferencias lógicas enriquecerían el trabajo al arrojar nuevas situaciones. Lo importante es romper con la idea de un actor estático, repetitivo, que por desconocer técnicas y secretos quede por debajo de sus posibilidades, además de ahogar su personalidad en un esfuerzo que se limita a lo meramente "físico", como un "estar" matérico. El reto implica descifrar el cuerpo, liberar su energía acumulada, dominarla, para que ese actor despliegue su presencia, con una capacidad de iniciativa que transmita al público una lectura de sus niveles de actuación. La libertad del cuerpo se traduce en la posibilidad de disfrutar el espacio que ocupa, respirando su universo, coexistiendo. El cuerpo como depósito, en tanto se autoexplora, se ensanchará hacia regiones de un mayor conocimiento en las posibilidades escénicas.

Las imágenes finales del taller regresan a mi mente en sucesión. Los actores cantan una canción infantil que una de las participantes dejó en la memoria de todos, y unidos en una ronda, desinhibido el espíritu, fluye a través de sus manos entrelazadas una calidez que sólo puede ser el fruto de una inevitable anagnórisis. Y hablo de anagnórisis, no desde el punto de vista del personaje, sino del actor como personalidad que reconoce en sí todas sus capacidades psíquicas y físicas, las que precipitarán una transformación y un desarrollo, al sentirse dentro del colectivo, semejantes y únicos a la vez.

"Me cuesta mucho admitir la idea de que las emociones estén almacenadas en el cuerpo, más aún creer que exista un orden general mediante el cual se almacenan por sí solas".

Ken Dychtwald ■

## MUESTRA TEATRAL

### La venganza de Medea

Autores: Chico Buarque de Hollanda  
y Paolo Montes.

Compañía Rita Montaner

Actriz: Mireya Chapman

Dirección: Rafael González

### La promesa

Autor: Alfredo Jiménez

Puesta en escena: Filander Funes  
y Alfredo Jiménez

Actor: Alfredo Jiménez

### Cultísimo

Grupo Teatros de Orilé

Dirección: Mario Morales

### Masigüere

Autor: Eugenio Hernández Espinosa

Compañía Rita Montaner

Actor: Carlos García

Dirección: Trinidad Rolando

### Remolino en las aguas

Autor: Gerardo Fullea León

Compañía Rita Montaner

Actriz: Trinidad Rolando

Dirección: Tony Díaz

### Wemilere

Grupos: Oriki

Los Pasos Perdidos

Talticpac (El Salvador)

### La fiesta de los muertos

Grupo Anaquillé

Dirección: Yulky Cary

### Pintura viva

Performance del pintor Miguel Ángel  
Ramírez y el grupo musical Talticpac.



1



2



3



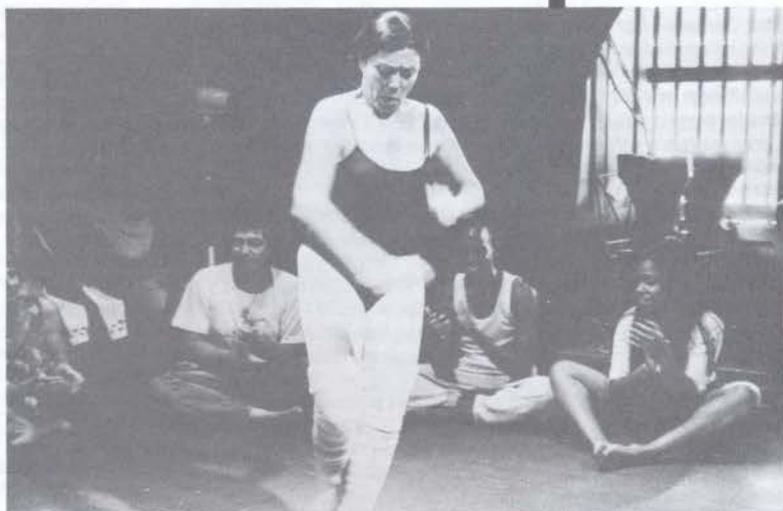
4

FOTOS ISMAEL



5

- 1 La venganza de Medea. Compañía Rita Montaner.
- 2 Inauguración de la exposición fotográfica colectiva: Rito y Representación.
- 3 Pintura viva. Tallicpac. El Salvador.
- 4 Obba. Grupo Taller Comunitario.
- 5 Momento del Evento Teórico
- 6 Taller: "Ritual de la memoria", de Gerardo Fullea León (Compañía Rita Montaner).
- 7 Taller: "Cuadro de vida yoruba y jerarquización de los elementos naturales en el intérprete", de Mario Morales (Teatros de Orilé).



6



7

# UNA MANERA DE ENFRENTAR EL DEVENIR

I. M. M. T.\*

La noche del 7 de diciembre de 1960, un muchacho negro de sólo 18 años, se la pasó escribiendo. De un tirón terminó uno de aquellos "cuentos" que él llamaba "diálogos". Lo tituló **La muerte diaria**. El tema: un joven negro y su familia, aburridos de la cotidianidad: muerte diaria. El joven -quien sí está comprometido en la lucha contra Batista- quiere irse a la Sierra Maestra. Esta fue la primera obra de teatro escrita por Gerardo Fullea León. En ella ya se mostraban sus condiciones como dramaturgo en ciernes. En el tema hay, curiosamente, algunos puntos de coincidencia con **Betún**.

Fullea es un hombre de talento, pero también de suerte. Ese primer texto lo envió a *Lunes de Revolución* y fue publicado (junto a una obra del entonces también novelista Ignacio Gutiérrez: **Joaquín el obrero**) por mediación de Virgilio Piñera, quien -aunque no lo conocía personalmente- ya le había incluido dos poemas en el mismo periódico, en la sección "A partir de cero". Al leer **La muerte diaria**, dicen que Piñera exclamó: "Además de poeta, es dramaturgo". Al poco tiempo salió a la luz el primer y único poemario suyo: *Algo en la nada* (Ediciones El Puente, 1964).

**La muerte diaria** fue acogida por el movimiento de aficionados y se estrenó en La Habana por el grupo de la Escuela de Comercio. Luego se presentó en Santa Clara, Cienfuegos, Camagüey, Santiago de Cuba y otras ciudades. Con el aval de esa obra publicada y estrenada, el joven Fullea ingresa en el Seminario de Dramaturgia.

Luego Fullea, en diferentes ocasiones, ha referido sus relaciones con los tres llamados dramaturgos de transición. Con Carlos Felipe, a quien admira, llegó a tener una relación afectuosa. Rolando Ferrer le brindó una amistad más cercana y a él le agradece sus consejos críticos. Virgilio Piñera siempre lo reconoció como dramaturgo y lo citó en ocasiones.

Sin duda, Gerardo Fullea León ha llegado a ser uno de los dramaturgos más significativos de la generación que se da a conocer después del triunfo de la Revolución y ha seguido una trayectoria creadora que lo emparenta con el resto de sus miembros. Ese grupo tiene como característica la diversidad de sus personalidades artísticas a pesar de una formación común.

La dramaturgia de Fullea es múltiple, variada. Las preocupaciones inherentes a su sensibilidad como creador están presentes, de una manera u otra, en casi todas sus obras. Pasando una ojeada entre las más significativas, podemos ver que ha cultivado el drama histórico -**Los profanadores** (1976), **Azogue** (1979), **Plácido** (Premio Teatro Estudio 1982)-; el teatro para niños y jóvenes -como la muy premiada y representada **Ruandí** (1977)-; una comedia sentimental -**Provinciana** (Premio La Edad de Oro, 1985)-; una tragicomedia, especie de épica de aprendizaje, signada por la magia y la poesía -**Chago de Guisa** (Premio Casa de las Américas, 1989)-, y el teatro dramático. Con **La querida de Enramadas** (1981) nos aboca a la teatralización de un momento de crisis de la República a comienzos de los años 50.

En la obra de Fullea León está siempre el sentido de lo histórico, no sólo en sus dramas, sino en el resto de su obra que nunca carece de historicidad. Es el soporte que le sirve al dramaturgo para situar y tender los lazos significantes entre el pasado, el presente y el futuro. Esto no le impide desarrollar otras vertientes de su quehacer, en el que la magia y la ritualidad aparecen entrelazadas a otros discursos existenciales y filosóficos que expresan la complejidad planteada por el ser caribeño.

Es interesante destacar cómo los contextos históricos en que Fullea sitúa sus obras casi siempre son momentos de crisis. En la historia, como en el teatro, la crisis, el instante de agudización del conflicto, es lo que hace avanzar la trama. Se muestran con claridad contradicciones importantes no sólo para los personajes, sino en muchos casos para la nación. Recordemos **Plácido**, que se ubica en un momento histórico en el que las contradicciones de raza, clase (esclavitud) y nación (independencia) afloran con fuerza en la sociedad cubana y se expresan en la crisis de la llamada Conspiración de la Escalera.

En **La querida de Enramadas**, la corrupción y las contradicciones de la República estallan y sabemos que algo va a suceder. Igual ocurre en **Betún**, que se desarrolla en vísperas del triunfo revolucionario.

Al dramaturgo le interesan esos momentos de crisis, precisamente para mostrar el impacto de las mismas en el comportamiento y el destino de sus personajes. Esta representación de la crisis histórica no puede ser abstracta y debe, como diría Lukács, "atravesar las relaciones humanas".

**Betún** se desarrolla a fines de 1958. Con una estructura de doce escenas, el autor la sitúa en dos espacios: la familia y la calle, la ciudad. Los sucesos y los personajes mismos están organizados de manera tal que éstos actúan en uno u otro espacio o se mueven en ambos, y Leandro -el joven **Betún**- sirve de enlace entre ellos y la familia.

Merece la pena destacar el tratamiento de la familia, en este caso negra, de obreros -gente pobre tratando de salir adelante-, muy diferente al que se le da en otras obras de nuestra dramaturgia, como en Piñera o Estorino, por sólo citar a dos creadores que han tocado este tema de una manera recurrente. La familia burguesa o pequeñoburguesa es más cerrada en sí misma por la tradición y una mayor solvencia económica que le confiere más seguridad y autoridad sobre sus miembros. Al triunfo de la Revolución aparece ya en una relación más dinámica con el medio y los acontecimientos histórico-sociales y luego incluso pierde su protagonismo en la dramaturgia más reciente, en que otras instituciones de la sociedad la dejan en un plano menor de importancia.

En **Betún** se observa el punto intermedio. La familia es todavía el centro, pero su relación con los acontecimientos políticos y sociales y con la vida de la calle, de la ciudad, es muy estrecha. La acosan, la amenazan y la invaden de una manera muy agresiva. Quizás esto sea debido a la precaria situación económica que la hace más vulnerable y dependiente de lo coyuntural. Sus miembros están obligados muchas veces a buscar el sustento muy temprano, como es el caso de **Betún**. Estos personajes se ven involucrados y comprometidos a actuar ante la inminencia de los sucesos.

En el propio espacio familiar tenemos a la tía que sale a la calle y que en otros tiempos ha participado en las luchas estudiantiles; la vecina chismosa que tiene relaciones con el ejército de la dictadura; la mujer del tío, santera, que se ve involucrada por su marido comunista, Aristides Falcón, el soñador. Son personajes de la familia pero, al mismo tiempo, están ligados al mundo exterior en una situación extrema que es, para cada uno de ellos, de vida o muerte. Por otro lado, la ciudad irrumpe aquí como personaje central. Desde el prólogo está esa omnipresencia. Hay un contrapunto entre los personajes de la familia y los que dan voz y protagonismo a la ciudad y a los escenarios acotados por el autor (aires libres, Parque Central, aceras, calles), quienes aparecen sólo en ese ámbito: Evaristo, el delator; Martínez, el teniente de la Policía; el Cesante; el Empleado; Tamakún y Natacha -los "artistas cubanos"-; el Yerbero; Virgen, la prostituta, y el resto de los que aparecen en el prostíbulo (que también es parte de la ciudad). El propio **Betún**, por su condición de limpiabotas, se mueve necesariamente en ese mundo.

Gerardo Fullea León es un dramaturgo de oficio, dueño de sus recursos técnicos y expresivos. Lo ha demostrado en el resto de sus piezas y este rasgo aparece en **Betún**, que es una obra de madurez. En cada escena se van perfilando los personajes y la atmósfera de tensión mediante la eficacia del diálogo. Los conflictos familiares y personales crecen, se acumulan y van alimentando el gran conflicto en el que se debata toda la sociedad cubana en aquel momento. El habla popular -que, en este caso, me parece más adecuado llamarla cotidiana- se enriquece con la incorporación de canciones que introducen el elemento poético (una constante del autor), en un texto pretendidamente realista, de la manera más eficaz.

La lectura de **Betún** nos revela algunas claves de nuestra idiosincrasia, y, por qué no, de nuestra manera de enfrentar el devenir y actuar sobre la realidad, para entender lo que pasó después y lo que pasará el personaje central, quien -compelido siempre por los sucesos que se desarrollan vertiginosamente- se ve obligado a actuar y cree que puede ser el héroe. Pero se convierte en antihéroe. No sabemos si fue delator o no. El eligió sobrevivir y lo logró, pero no sabemos a qué precio.

En esta obra, como en otros importantes textos dramáticos, lo trascendente se percibe al final. Todo ha cambiado. Todos han cambiado. La tía Memé, como los personajes de Chéjov y Piñera, ha cambiado. En la escena del prólogo, el Yerbero, quien da voz a la ciudad, la invita a participar. "Yo no he oído nada. Yo no he visto nada. Yo no digo nada", dice ella y simbólicamente compra un solo gajito de albahaca.

Al final, la ciudad, a través del mismo Yerbero, la interroga de nuevo: "Lo vi todo, lo he oído todo. Deme algo de todo. ¿Qué quiere que le diga?".

Siempre es así, siempre será así. Y el mañana, como dijo el soñador Aristides Falcón, "será como quieran hacerlo los hombres que lo vivan".

\* Inés María Martiatu Terry.

# tablas

Libreto  
No.40



# B E T U N

de Gerardo Fullea León

"si es que estamos soñando, que soñemos hasta que nos convenza nuestro sueño"

Gabriela Mistral

"si pierdo la memoria, qué pureza"

P. Gimferrer

"Si hemos hecho progresos; si aquellas gentes valían más que éstas o si las revoluciones han dejado las cosas en el mismo estado".

W. Shakespeare

*Para Nené y Lilia y Ta Mercé*

### Obra en un prólogo y doce escenas

#### PERSONAJES

(Por orden de aparición)

**MEME FALCON.** 53 años, tía de Leandro (*Betún*).

**YERBERO.** Hombre de edad indefinida.

**LEANDRO FALCON.** *Betún*, 16 años que parecen más.

**TACITA RAMIREZ.** 39 años, vecina de Memé.

**TATO.** 18 años, amigo de Leandro.

**NATACHA DEL PESO.** 27 años, "artista" cubana.

**TAMAKUN.** 41 años, mago y "artista" cubano.

**PORDIOSERA.** 65 años.

**CESANTE.** 45 años.

**EMPLEADO.** 39 años.

**EVARISTO MESA.** 49 años, procurador.

**GABRIEL.** 21 años.

**TENIENTE MARTINEZ.** 55 años.

**ELIGIA ANAYA.** 40 años, tía política de *Betún*.

**ARISTIDES FALCON.** 56 años, tío de *Betún*.

**LIBERTAD.** 51 años, dueña de un burdel.

**PATRICIA.** 38 años, prostituta.

**VIRGEN MARIA.** 30 años, prostituta.

**PICKEN CHICKEN.** 35 años, chulo.

**MORTADELLA.** 32 años, socio del Picken.

Lugar de acción: en la ciudad de La Habana.

*Epoca: Diciembre de 1958.*

#### PROLOGO

*Escenario vacío. Bullicio creciente del tráfico de ciudad que amanece. En un momento determinado aparece Memé. Cruza el escenario con su jaba de mandados; viene cansada por el peso que carga y los años. No es una anciana sino una mujer luchadora y agotada por la vida que lleva. De pronto, se comienzan a escuchar sonidos peculiares de sirenas de microondas policiales, que parecen venir de todas partes y de diversos carros. Sube y sube el sonido hasta hacerse insostenible e imponerse a todos los demás ruidos. Memé ha quedado como fijada al suelo y mira inquieta a todos los lados. Ruidos de frenos y portezuelas de autos que se abren y cierran de un tirón. Memé cierra los ojos y se persigna. Silencio general.*

**YERBERO.** (*Apareciendo.*) Vaya, mi casera:

Yerberero. Albahaca

pa' limpiar su casa.

Abrecamino

pa' aclarar su destino.

Higuereta pa' el mal,

buena receta.

Vaya casera, compre un ramito para su desenvolvimiento, barato.

**MEME.** Déme un ramito de esto.

**YERBERO.** ¿Uno?

**MEME.** No es para hacer un monte.

**YERBERO.** Orita esto es lo único que vamos a tener para...

(*Hace señas de comer.*)

**MEME.** Yo no he oído nada.

**YERBERO.** Mire, gracias a hojas de esto, al honorable señor aún no... (*Hace señas de colgar.*)

**MEME.** Yo no he visto nada. Cobre.

**YERBERO.** Oiga... ¿Y qué le pareció lo de...? (*Hace señas de un rato.*) ¿No me va a decir que tampoco...?

**MEME.** Yo no digo nada. Gracias. (*Hace por irse.*)

**YERBERO.** Oiga, casera... Que tenga mucho desenvolvimiento, mucho, para que se le aclaren los sentidos.

**MEME.** Mire... ¡So fresco! (*Sale.*)

**YERBERO.** (*Mientras sale.*) Vaya, mi casera:

Yerberero. Albahaca

pa' limpiar su casa.

Abrecamino

pa' aclarar su destino.

Higuereta pa' el mal,

buena receta.

#### ESCENA I

*Sala de Memé.*

**MEME.** (*Entra dando albahacasos por los rincones.*) ¡Desenvolvimiento, desenvolvimiento, desenvolvimiento! ¡Arriba, Leandro, arriba! Ya el sol quema los tejados y tú pegado a las sábanas como las sanguijuelas a la sangre. ¡Vamos, no rezongues más y ponte en pie! Vamos, muchacho, vamos. Dios mío, qué lucha... ¡Qué lucha!

**LEANDRO.** (*Hecho un amasijo en un catre.*) ¡Hum!

**MEME.** Bien me quedaría todo el santo día sin hacer nada, echándome fresco en un sillón. ¡Bah, mentirosa, Memé Falcón, mentirosa! El trabajo, muchacho, el trabajo nos alienta a vivir más que los sueños. Arriba, no me lo hagas repetir, Leandro.

**LEANDRO.** Ya, Memé, ya.

**MEME.** "Ya, Memé, ya". Y si doy una vuelta por la cocina, te viras para el otro lado y... ¡cataplún!, se durmió la marmota. (*Pausa.*) Miren... miren estos tomates, más raquíticos que los muchachos de la Beneficencia. ¡Y a precio de oro la libra! No te lo digo más, Leandro. Nunca servirás para nada: Canchanchán o pordiosero. Dios nos libre de semejante cosa. ¿Qué diría tu pobre madre, ella que quería verte maestro o... médico? ¡Pobrecita! ¿Con qué contaba la gallina para darle carrera a su

polluelo? Pero, bueno, bueno, soñaba, soñaba con eso... Y tú, tú ahora quisieras pasarte la vida soñando con vaya a saber uno qué.

**LEANDRO.** (*Ya levantado.*) ¿Y mis zapatos, Memé?

**MEME.** Se los llevé a Mario; mañana los tiene. Medio sueldo por las dos media zuelas y los tacones. Le zumba el mango. No pongas los pies en el suelo acabado de levantarte, muchacho.

**LEANDRO.** No tengo nada más que ponerme. (*Recoge el catre.*)

**MEME.** Coge los tenis.

**LEANDRO.** ¡Tía!

**MEME.** ¿Pretencioso? Es como para morir de risa. ¿No quiere el señorito ponerse los de charol que están en las vidrieras del Encanto?

**LEANDRO.** Es que están rotos. (*Comienza a vestirse.*)

**MEME.** Rota va a amanecer tu cabeza un día. ¡Ay, cuando te vuelvas a escapar a jugar pelota con esos mataperros...!

**LEANDRO.** Tienen más de un año.

**MEME.** ¿Y qué, a ver? Ojalá cumplieran mil. Anormal es que no sea así. Tenemos que ser más cuidadosos que la hormiguita de los cuentos... ¿oíste?

**LEANDRO.** Pues yo debo tener sangre de alguna hormiga brava.

**MEME.** ¡Mira...!

**TACITA.** (*Entrando.*) ¡Buenos días! ¿Se puede?

**MEME.** Mejor pregunte si puede sentarse, Tácita, porque ya está adentro.

**TACITA.** Ay, Memé, la puerta estaba abierta.

**LEANDRO.** Un día me va a ver usted en pelotas.

**TACITA.** No te preocupes, muchacho. No vería nada nuevo.

**LEANDRO.** Es que yo soy quien no quiere que usted me vea así. ¡Vaya!

**MEME.** Leandro, no seas faltón y ve a lavarte la cara.

*Leandro sale.*

**TACITA.** Memé, yo solo...

**MEME.** Sí, hija, ya sé que no es que te interese el chisme. ¿Pero qué culpa tienes tú que los peces te caigan en el jamo antes que a nadie? Si se descoyunta alguien desde un quinto piso, tú cruzas por debajo en ese mismo instante; si Perencejo engaña a Sutana, tú casualmente estabas frente a la posada, esperando la guagua, cuando salía con el venado. ¡Y así con todo!

**TACITA.** Ay, Memé, usted lo dirá jugando. Yo tengo una suerte loca para presenciar todas las desgracias. Como esa de orita en el Canal.

**MEME.** Ah, era eso. Oí algo y vi un grupo de gente, pero me dije: "Memé, coge por otra cuadra que no está el horno para galleticas". Y doblé.

**TACITA.** Por eso no se enteró de nada. Pues sepa que...

**LEANDRO.** (*Entrando.*) ¿Hay pan fresco, tía?

**MEME.** Muchacho, el viejo alimenta más cuando se tuesta. Mira la hora que es y tengo que entrar al dichoso tren de lavado. ¿Quiere un poquito de café, Tácita?

**TACITA.** Si no es mucho pedir...

**MEME.** Aquí nunca falta, por suerte. Enseguida se lo traigo. (*Sale.*)

**TACITA.** Estás creciendo.

**LEANDRO.** ¿Iba a quedarme enano, señora?

**TACITA.** ¡Muchacho! Por esa lengua suelta muchos amanecen con la boca llena de hormigas.

**LEANDRO.** Yo nada más hablo lo que sé.

**TACITA.** Pues ojalá no sepas mucho para que no te pase como a Felipito...

**LEANDRO.** ...¿el hijo de la comadrona de tres cuadradas más arriba?

**TACITA.** El mismo... Ah, ¿pero es tu amigo?

**LEANDRO.** De hola, hola, quíay, quíay. Es mayor que yo.

**TACITA.** Pues, alégrate, así no te verás envuelto en las investigaciones.

**LEANDRO.** ¿Robó algo?

**TACITA.** Frio.

**LEANDRO.** ¡Cayó preso por...!

**TACITA.** ...puso un petardo.

**LEANDRO.** No juegue.

**TACITA.** ¿Jugando? Ahí está tirado en la cuneta del Canal.

**MEME.** (*Entrando.*) Muchacho, vas a romper la única silla sana. Cuando aprenderás a no chocar con todo lo que esté a tu paso. Tácita, no está muy bueno que digamos pero...

**TACITA.** Se agradece de todos modos. Yo no puedo vivir sin esta segunda toma.

**MEME.** ¿Y a este qué le pasó? ¿Qué ánimo sola viste?

**LEANDRO.** Nada, tía, nada.

**TACITA.** Se puso así con lo de Felipito. ¿Usted me oyó, no? ¿Pero quién iba a decir que ese muchacho andaba en esas cosas? Con un buen trabajo, una familia decente y en eso...

**MEME.** Ah, vaya.

**TACITA.** Si usted lo ve, Memé. Está todo lleno de sangre. La cara apenas se le reconoce. Tiene sus partes afuera y están como... ¡machacadas!

**LEANDRO.** (*Conteniendo la arcada.*) Discúlpeme. (*Sale.*)

**TACITA.** ¡Qué sensible es este muchacho!

**MEME.** Y qué dura es usted, Tácita, qué dura.

**TACITA.** En estos tiempos tenemos que volvernos así, si no, ¿cómo sobrevivir? Unos cuantos poniendo la cosa mala...

**MEME.** ...y el generalísimo exprimiéndonos a todos.

**TACITA.** A todos no, a ésos. ¿Qué va a hacer el hombre si quieren tumbarlo del poder y ponen bombas como ésos...?

**MEME.** ¿Y usted vio cuando la puso?

**TACITA.** Pues sí, es decir, lo vi por la persiana. Cuando la perseguidora paró en la esquina, lo bajaron y uno le puso el otro petardo que seguro iba a utilizar...

**MEME.** ¿Usted es Cándida o Inocenta?

**TACITA.** Yo soy Tácita, Tácita Ramírez, para servirle a usted, Memé. Pero creo en las autoridades de esta Isla...

**MEME.** ...y en el dinero que saca su marido en el gremio de los azucareros...

**TACITA.** ...que gana, Memé, que gana. Bien que lo suda.

**MEME.** Ya lo sé, Tácita: lo suda. ¡Santo sudor que a los macheteros no les alcanza para las deudas y más deudas! Y a su marido le da buena casa y un carro.

**TACITA.** A quien Dios se lo dio...

**MEME.** ...que el "hombre" se lo bendiga...

**TACITA.** Usted, políticamente, no está...

**MEME.** No me hables de esa cosa, Tácita. ¡Política! Las malas palabras y las indecencias no cruzan la puerta de mi casa. Yo no me meto en... ¡suciedades!

**TACITA.** Bueno, yo lo sé... Pero es que usted a veces...

**MEME.** Recuerdo que soy un ser humano y tengo años y pecho y... Y meto el delicado hasta lo último. Disculpa, hija. Tú no venías por eso solo, ¿no?

**TACITA.** No. A decir verdad, sí. Quería decirle que lo que le prometí con Leandro, de...

**MEME.** ¡Ay, mi hija! ¿Tú naciste un miércoles, no?

**TACITA.** Ay, Memé, perdone, yo...

**MEME.** ...¿qué más querías?

**TACITA.** ¿Yo? Nada... Bueno, es decir... ¿Usted podía hacerme un prestamito de...?

**MEME.** Mujer, a estas alturas del mes.

**TACITA.** Son diez pesos nada más.

**MEME.** Y diez más que no tengo.

**TACITA.** Usted sabe que yo se lo pago puntual.

**MEME.** Pero yo no puedo acostumbrarme a hacer esos negocios de créditos y... con el cinco por ciento de gabela... ¡Tú sabes!

**TACITA.** Se los pago, al diez por ciento.

**MEME.** Bueno, de ser así. Este dinerito lo tenía para pagar el plazo de... pero bueno, aquí tienes. (*Le entrega dos billetes.*)

**TACITA.** Se lo agradezco mucho, Memé, mucho. Y ahora no le robo más tiempo. Quiero ver si saco un turno en la peluquería. ¡Ni sé para qué! Ay, no se puede seguir viviendo así, en este sobresalto. Qué ganas tengo de que todo esto pase, qué ganas. Para fiestar como antes, mi vieja, como antes. Y la dejo ahora. Hasta más ver.

**MEME.** Hasta luego, hija. (*Tácita sale.*) El afán de aparentar arrastra más que la vergüenza. Y la necesidad convence más que... ¡Vida de basura!

**LEANDRO.** (*Entrando.*) Ya se fue esa mujer...

**MEME.** Esa señora, Leandro, esa señora. No hay que ser grosero con nadie. La grosería crea hábito y hedor. ¿Se te pasó? Toma esta mandarina para que se te componga el estómago. ¿Ves como tengo razón cuando te digo que en la calle hay que andar como los monitos sabios? No ver, no oír, no hablar. Y si se pudiera, ni respirar siquiera, para que no nos asfixie el aire que envenenan esos.

**LEANDRO.** Según tío Aristides, lo que hay es que cambiarlo todo.

**MEME.** Sigue, sigue repitiendo las locuras de tu tío, ese... ¡Buena pieza!

**LEANDRO.** Voy andando, tía.

**MEME.** Oye, no soñaste con ningún número.

**LEANDRO.** No, tía, pero... ¿usted sueña en colores?

**MEME.** Yo sólo tengo pesadillas.

**LEANDRO.** Pues, mire, anoche soñé en colores y todo. ¡Sí! Con una casa grande, con muchas arecas y flores... Y usted, usted estaba sentada, meciéndose y meciéndose... Cuando entro yo con mil pesos en la mano.

**MEME.** Vaya, quién irá a morirse.

**LEANDRO.** Sí, y recuerdo que le dije: "Tome, tía, para que un día compre los mejores tomates del mercado y para que no se queje más de que yo rompo todo y soy tan gritón y no piense que no la quiero..."

**MEME.** ...Idiota.

**LEANDRO.** Tía, tía... ¿está llorando?

**MEME.** Es la resina de la mandarina... están para botarlas.

**LEANDRO.** Eso, eso hizo con el dinero.

**MEME.** ¡Ja! ¿Lo boté? ¿Mil pesos? Con la falta que me hacen. ¿Botarlos? ¡Ja! Ni en sueños eres práctico, muchacho, ni en sueños.

**LEANDRO.** Pues lo hizo y se puso tan mal que me desperté.

**MEME.** No me gusta tu sueño. ¡Bah! Me lo contaste antes de las doce, no se da. ¿Viste algún número?

**LEANDRO.** No, es decir, sí, creo que sí... pero... no me acuerdo, tía.

**MEME.** Si es lo que digo. Tiene un sueño claro en vísperas de la lotería y lo olvida. Anda, vete a trabajar, que ya estoy tarde... Y a lo tuyo... ¿eh? A cien leguas de donde tiraron al muchacho. ¡Pobre madre!

**LEANDRO.** (*Coge un cajón de limpiabotas de un rincón.*) Hasta la nochecita, tía. (*Sale.*)

**MEME.** Billete. ¿Qué número será en la cábala? ¿Y "presagio"? Presagio...

## ESCENA II

*Banco del Parque Central. Tato se limpia los zapatos en el cajón de Leandro y éste lee uno de los periódicos que vende su amigo.*

**LEANDRO.** No quise llegarme, te lo juro, Tato, por ésta. Salí de casa y me dije: "A lo tuyo, Leandro". Y cuando me vengo a dar cuenta, estoy allí y frente a...

**TATO.** ¡Ah, tú estás loco!

**LEANDRO.** Pero es que éste tenía los ojos abiertos, lo único vivo en su cara... ¡Vivos, sí! Como dos llagas. Y miraban. Me miraban, Tato, de veras, desde lo más hondo, desde allá... Y dondequiera que me pusiera allí llegaban. Igual que la imagen de San Juan Bosco, igual. Te busca donde te pongas. Creo que si me vuelvo ahora, van a estar ahí, abiertos y... culpándome...

**TATO.** Déjate de eso, compadre.

**LEANDRO.** Sí, es eso, Tato, como si me culparan de... ¡no sé qué, pero...!

**TATO.** Ah, culparte a ti... ¿De qué? La culpa la tienen otros y pronto la van a pagar, tú verás.

**LEANDRO.** ¿Tú crees? Aquí dice que...

**TATO.** Limpíate con esa porquería. Oye, en semanas se les acaba el bacalao a éstos.

**LEANDRO.** ¿No? ¿Y cómo tú lo sabes, eh?

**TATO.** Pues, porque... Oye... ¿y tú qué?

**LEANDRO.** Tato, compadre... ¿qué pasa?

**TATO.** Qué pasa, nada, que el que menos uno se figura... (*mira a los lados*) anda en lo otro... (*Hace señas de "dar lengua"*.)

**LEANDRO.** Miren al hombrín, caray.

**TATO.** No te rías, contra. Yo soy hombre a todo. ¡Sí!

**LEANDRO.** Como candela de verdad.

**TATO.** Bien.

**LEANDRO.** Vendiendo periódicos a medio.

**TATO.** ¡Qué jodón! Tan vejigo como eres.

**LEANDRO.** Ah, ah, que tú no eres ni dos años mayor que yo.

**TATO.** Pero ya he estado con mujeres.

**LEANDRO.** De a tres pesetas y un ratico.

**TATO.** ¿Y qué? Tú ni eso siquiera.

**LEANDRO.** Tengo novia...

**TATO.** Sí, de dedo...

**LEANDRO.** ...¡No! De dedo no...

**TATO.** ...¿Ya?

**LEANDRO.** (*Niega con la cabeza.*) Pero...es que...no te burles, eh. Sabes, Tato... ¡No entiendo a las mujeres!

**TATO.** ¿Qué...?

**LEANDRO.** Que no las entiendo, viejo. Mira, ella me llama al zaguán tras las matas de jazmines y yo la beso un ratón enorme, en la boca y todo. Y cuando más entusiasmado estoy, me aparta y yo creo que viene alguien y no. Y me dice que la deje, sí, que la deje. Pero ahí no para la cosa. Insisto y se pone mal y me dice que no, que ya.

**TATO.** Y tú, de guanajo, la dejas.

**LEANDRO.** Imagínate. Va y grita. Voy a irme... y me agarra de la mano, fría. Y yo de memo..."¿Qué pasa? ¿Qué quieres?" Y sin ton ni son volvemos a lo mismo. Y al momento ya estoy en las nubes, créeme... ¿A que no sabes lo que hace entonces? Pues sí, ríete. Vuelve a decirme que la deje, que me vaya, ahora sí... ¡Y casi llora! Pero enseguida otra vez el mismo juego. Y yo con cuarenta de fiebre.

**TATO.** Y ahí sales corriendo al baño a sonar el cascabel.

**LEANDRO.** Ah, viejo, no seas cochino. Esto es en serio.

**TATO.** ¿Y qué? Por lo mismo.

**LEANDRO.** Tato... ¿todas son así?

**TATO.** Por supuesto, compay. Por eso hay que domesticarlas. "Bebe de mi copa, pequeña".

**LEANDRO.** Ah, Tato...Oye... ¿Y eso será el amor?

**TATO.** "¡Oh, ábranse las páginas de la novela del aire para hacerles llegar a ustedes la emoción y el romance de un nuevo capítulo...".

**LEANDRO.** ...Acaba, payaso.

**TATO.** ..."La acción quedó ayer en el preciso momento en que el príncipe Leandro...".

**LEANDRO.** ...Calá Falcón.

**TATO.** "...Alias Betún, Betún del negro, se le declaraba entre suspiros y ahogos a la rutilante baronesa María, pichón de querequeté...".

**LEANDRO.** Qué pesao eres, compadre.

**TATO.** Y tú, que comebola... Nunca serás un hombre de verdad.

**LEANDRO.** ¿Quieres que te lo demuestre?

**TATO.** ¡Uh! Vas a asaltar un banco.

**LEANDRO.** Algo mejor, para que veas. Me voy a meter al ejército.

**TATO.** ¡¿Cómo?!

**LEANDRO.** Lo que oíste. Voy a meterme a soldado. No es difícil. Acepto la oferta de una vecina que tiene sus ligues y así salgo de todo esto, por la puerta grande. Bueno, es un decir... ¡Sí! Todos los policías y guardias rurales no matan a las gentes. Y ya con mi traje y mi revólver, andaré así... (*lo hace*) y miraré asao... (*lo hace*) y... (*hace que come y bebe*) de gratis. Tendré dos o tres... (*hace señas de mujeres*) con... (*hace señas de dinero*) ...zapatos limpios y por otros. Ya me verás: el cheche del barrio.

**TATO.** Supermán en persona.

**LEANDRO.** Y dílo. Cuando me vean aparecer por una esquina... ¡Chazán! La gente se pondrá a temblar y...

**TATO.** ... y te ensuciarán el traje de mierda.

**LEANDRO.** ¡Oye!

**TATO.** Ya sé por qué te miraban así los ojos de aquel muchacho.

**LEANDRO.** Tato, estaba bromeando, compadre. Ni loco yo... ¿Tú crees que yo podría llegar a...?

**TATO.** Claro, eso es más cómodo... ¿no? Así se empieza. Te veo luego.

**LEANDRO.** ¡Tato! ¿Tú no estás bravo conmigo, eh? ¡Tato!

**TATO.** ¡Vaya, la prensa, con las últimas noticias, vaya! (*Sale.*)

**LEANDRO.** Qué clase de comemierda más grande soy.

### ESCENA III

*Aire Libre del Prado. Tamakún, Natacha, un Cesante, una Pordiosera y un Empleado.*

**NATACHA.** (*Da los acordes a su guitarra y comienza a cantar su "ranchera"*.)

Los celos me están matando  
y me llevo hasta tu celda  
para ver si tras las rejas  
aún me sigues traicionando.

**TAMAKUN.** (*Preparando aros.*) ¡Con ánimo, Nati, con ánimo!  
¡Arriba!

**NATACHA.**

Tú me acabaste la vida  
y le di de cuchilladas  
a la vil que me robaba  
el motivo de mi dicha.

Mas no sé si por salvarme  
o porque mucho la amaste  
has dicho que tú la mataste  
para dejar de engañarme.

Por eso vengo a tu celda  
a implorarte que confieses  
que soy la sola culpable  
y así no te vayas con ella.

**TAMAKUN.** Adelante con la función, ya hay público.  
**NATACHA.** Qué público ni qué ocho cuarto. El almuerzo también lo tenemos en el pico del aura.

**TAMAKUN.** Orita se mejora esto. ¡Anda!

**NATACHA.** (*Entra Betún.*) Sí, sobre todo con la nueva presencia. La pata que le faltaba al catre.

**TAMAKUN.** Vamos, vamos. (*A los presentes.*) Señoras y señores, niños y ancianos. Aquí estamos, como todos los días, en este paraíso terrenal del trópico, frente al apoteósico y religioso monumento del Capitolio Nacional, fulgurante copia, y aún mejor, del de "guasintón", para ofrecerles la labor de los artistas cubanos. Ante ustedes quien les habla, el músico, mago y comecandela: ¡Tamakún, el vengador errante! Acompañado por la eximia compositora, adivinadora y bailarina clásica y exótica cantante... ¡Natacha del Peso! ¡Quien canta en tres idiomas sin que ninguno se parezca al otro! De su propia inspiración acaban de escuchar el primer número que les ofrecemos este mediodía, el corrido-ranchera intitulado: *De cuchilladas*, que tantos éxitos ha obtenido en teatros y carpas de América del Sur, del Norte y del Este.

**PORDIOSERA.** ¿Y en la Central, mi hijo...?

**TAMAKUN.** Allí no, señora, nevaba mucho cuando pasamos por allá. Y decidimos embarcarnos a España a cumplir otros contratos europeos.

**PORDIOSERA.** Hum... ¡Vaya!

**TAMAKUN.** Y ahora, un momento refrescante del *bel canto*. ¡Adelante, estrella!

**NATACHA.**

La dona inmovile  
cual pluma al viento  
cherche la cosa que no la invento  
Un automóvil, dos automóviles,  
tres automóviles, ah, y un camión.  
Ah, y un camión.

**TAMAKUN.** ¡Coro, coro, coro!

**NATACHA.**

Doña Panchivira  
se cortó un devido  
con la cuchivira  
de un zapateribu.

*Lo repite con Tamakún en tiempo de rumba. Primero normalmente y luego a medida que avanza la escena siguiente, como imponiendo su ritmo a los textos y viceversa. Todo se vuelve cantable y bailable: se relantan, se apresuran, se detienen y continúan.*

**PORDIOSERA.** (*A nadie en particular.*) Son buenos... ¿No es verdad?

**CESANTE.** Bueno, por lo menos te hacen olvidar la realidad.

**EMPLEADO.** Lo que son un par de descarados. Que salgan a trabajar decentemente.

**PORDIOSERA.** ¿A dónde, mi hijito? ¿Dónde hay trabajo decente en este país?

**EMPLEADO.** Señora, en los muelles hay mucho que cargar.

**CESANTE.** Allí me dejaron cesante hace tres meses.

**EMPLEADO.** Usted se lo habrá buscado.

**CESANTE.** Mire, lo único que me he buscado en la vida son callos para las manos.

**EMPLEADO.** Los pobres siempre han sido muy inconformes.

**PORDIOSERA.** Y los medio pelo muy arrastrados.

**EMPLEADO.** Oiga, señora, respéteme, que no le he faltado.

**PORDIOSERA.** Y atrévase.

**EMPLEADO.** Señora, usted no sabe con quién está hablando.

**PORDIOSERA.** Ay, qué susto. Si quieres, me subo la saya.

**EMPLEADO.** Mire, señora, no se juegue conmigo. Yo soy...

**PORDIOSERA.** ¿...de la Secreta, hijito?

**CESANTE.** Seguro.

**PORDIOSERA.** Hey, miren para acá. ¡Hay chivo sobre la mesa!

**EMPLEADO.** Oiga, oiga, señora. ¿Qué insinúa usted? Yo soy un hombre decente.

**PORDIOSERA.** ¿Y es que un agente de la Secreta no es decente?

**CESANTE.** Es un ciudadano muy respetable de este país.

**EMPLEADO.** Yo... trabajo ahí al doblar. (*A Betún.*) Tú me has visto, muchacho.

*Betún asiente.*

**PORDIOSERA.** Allí gana una barbaridad de dinero, ¿no?

**LEANDRO.** Siempre me deja buena propina.

**CESANTE.** Y por supuesto, tendrá su busquita con lo otro.

**EMPLEADO.** Yo soy un hombre de mi casa...

**PORDIOSERA.** ...con perro sato y canario...

**CESANTE.** ...y hasta dos niños, muy monos ellos...

**LEANDRO.** ...uno es bisconeao.

**EMPLEADO.** Pero no me meto en nada. Soy un hombre pacífico.

**LEANDRO.** De lo único que le he oído discutir es de pelota.

**EMPLEADO.** Y soy cristiano: católico, apostólico y romano.

**PORDIOSERA.** Y los domingos hace su tarea de hombrerito con la mujer.

**CESANTE.** Y todas las mañanas se levanta, dándole las gracias al Señor.

**PORDIOSERA.** Bajo su techo todo está en calma.

**CESANTE.** Todo ocurre lejos.

**PORDIOSERA.** En la China.

**CESANTE.** En Inglaterra.

**BETUN.** ¿O en el barrio de más allá?

*Entra un transeúnte. Cesa el baile y la música.*

**EMPLEADO.** Está bueno ya, eh. Yo no soy la mona de ustedes. A mí nadie tiene que culparme de nada. ¡Nadie! Mientras que a ustedes sí. ¡Sí! Ustedes, el tizne y el asco de esta ciudad. Esto está así por ustedes, por ustedes. No se hagan. Porque no quieren aceptar que sean otros los que manden, coman bien y vivan mejor. Porque se sacrifican, sí, nos sacrificamos trabajando duro. No es ningún regalo del cielo. Y ustedes todo lo critican, lo ven mal, protestan. ¡Churrosos! Molestando a las personas decentes de la mañana a la noche.

**CESANTE.** ¿No le sobra un trabajito, señor, aunque sea de *puching-bag*?

**EMPLEADO.** ...ensuciando las aceras...

**PORDIOSERA.** Un centavito siquiera, aunque sea prieto y sin vuelto.

**EMPLEADO.** ...afeando los parques...

**LEANDRO.** Le limpio, señor, le limpio el pecho, el carro; le limpio el culo, señor.

**EMPLEADO.** Con una ametralladora yo mismo los barrería a todos, a todos... ¡A todos!

*Silencio.*

**TRANSEUNTE.** Vamos, cálmese, buen hombre, cálmese. Han estado bromeando con usted. ¿No es así? (*Nadie responde.*) ¿No se da cuenta? Vamos, serénese.

**EMPLEADO.** Anoche no dormí bien, sabe, no dormí bien.

**TAMAKUN.** (*Pasando la gorra.*) Cooperen con el artista cubano, cooperen. Gracias, cooperen con cualquier cosa. Muchísimas gracias.

*Todo el mundo va abandonando la escena como puede.*

**TRANSEUNTE.** (*A Betún.*) ¿Puedes limpiarme, muchachón?

**LEANDRO.** Con mucho gusto. ¡A sus órdenes!

**TRANSEUNTE.** Qué penoso todo esto.

**LEANDRO.** Sí.

**TRANSEUNTE.** Así nunca este país va a salir adelante.

**LEANDRO.** Hum...

**TRANSEUNTE.** Hace falta que esta situación cambie pronto. ¿No crees?

**LEANDRO.** No...

**TRANSEUNTE.** ¿Que no lo crees...?

**LEANDRO.** Bueno, no... es decir... ¡No sé!

**TRANSEUNTE.** Muchacho, pero muchacho...

**LEANDRO.** ¿Qué pasó?

**TRANSEUNTE.** Nada. Yo soy el desubicado. En la Aduana es igual. Pelota y mujeres. No existe otro tema. No pasa más nada en esta Isla caliente. Tendrías que trabajar allí para comprobarlo.

**LEANDRO.** Me gustaría. ¡Claro! No quisiera pasarme la vida en esto.

**TRANSEUNTE.** ¿Qué edad tienes, muchacho?

**LEANDRO.** Acabo de cumplir 16, pero si se fija aparento más.

**TRANSEUNTE.** Debías continuar tus estudios.

**LEANDRO.** Qué más quisiera yo... pero, total, el bachillerato es muy largo y caro y... al final eres bachiller y más nada.

**TRANSEUNTE.** Comprendo, comprendo. ¿Cómo te llamas?

**LEANDRO.** ¿Yo, señor? Leandro, Leandro Calá Falcón.

**TRANSEUNTE.** ¡No...! ¿Falcón? ¿De Santiago?

**LEANDRO.** (*Tras afirmar.*) ¿Conoce a mi familia, señor?

**TRANSEUNTE.** A casi toda, muchacho, casi toda. Vaya, vaya. Yo soy también de allá, compay. Ah, muchacho, con el "vaina" de tu tío Arístides he tomado mil veces cerveza por ahí. Buena gente y mejor tipógrafo.

**LEANDRO.** Eso dicen.

**TRANSEUNTE.** Por cierto... ¿Sigue por Oriente en la zafra?

**LEANDRO.** Creo que está por Pinar... en la cosecha de tabaco.

**TRANSEUNTE.** Qué bien. Cómo no voy a ayudar a salir adelante a un sobrino de un viejo... ¡camarada!

**LEANDRO.** ¿De veras?

**TRANSEUNTE.** (*Dándole una tarjeta.*) Cuando quieras, llégate por ahí y pregunta por mí.

**LEANDRO.** (*Leyendo.*) ¿Evaristo Mesa, procurador?

**TRANSEUNTE.** Mejor por "Eva", el procurador, Eva Mesa. Mis compañeros son unos jodedores.

**JOVEN.** (*Acercándose.*) ¿Tienes un chance después, Betún?

**LEANDRO.** Como ve, a mí también me joden. Enseguida estoy contigo, Gabriel.

**GABRIEL.** ¿Me presta la candela, señor?

**EVARISTO.** Con gusto.

**GABRIEL.** Gracias.

**EVARISTO.** ¿De compras?

**GABRIEL.** No, son libros... Novelas, novelas de amor... para mi novia.

**EVARISTO.** ¡Ah, qué romántico!

**GABRIEL.** Creo que mejor me limpio luego, Betún...

**LEANDRO.** Si ya acabo. Completo, señor Mesa.

**EVARISTO.** ¿Tienes cambio?

**LEANDRO.** No, pero deje, va por la casa...

**GABRIEL.** A mí no me llega.

**EVARISTO.** De ningún modo, voy a llegarme al kiosco a comprar cigarros. Ya vuelvo. (*Sale.*)

**GABRIEL.** ¡Huh! Me dio mala espina ese hombre.

**LEANDRO.** Parece de confiar.

**GABRIEL.** Betún... ¿yo soy de confiar?

**LEANDRO.** No jodas, Gabriel, casi te crías ahí con uno, estudias Comercio y estás en...

**GABRIEL.** ¿En qué?

**LEANDRO.** En nada, compadre...

**GABRIEL.** ¿Tú lo has podido comprobar? ¿Te lo he dicho yo? ¿Y si estoy en lo otro?

**LEANDRO.** A ti no te creo capaz de... No.

**GABRIEL.** ¿Y por qué no? Un día y otro pueden afirmar a uno en lo que cree. Pero también puede llevarte a cambiar de ideas.

**LEANDRO.** ¡No! Contra, Gabriel, yo creo en...

**GABRIEL.** ¿Y qué haces por ello...?

**LEANDRO.** Eso no, yo...

**GABRIEL.** No te metes en nada... como Felipito. El ya no estaba en nada. Se cansó. Ni paredes pintadas, ni reuniones, ni más preocupaciones... Sin embargo, alguien lo reconoció y...

**LEANDRO.** Entonces... ¡Es inocente!

**GABRIEL.** ¿Inocente? Aquí nadie lo es, Betún. Simplemente estás a favor o en contra. La cabalgata sigue aunque te quedes sentado. Te arrastra... ¿Te pones el disfraz de espectador o participas? Hay caretas para todos.

**LEANDRO.** No te entiendo... Me da miedo...

**GABRIEL.** Como a todos. Qué creías. Tengo dos perennes. Uno casi una pesadilla: que me apresen, me aprieten y delate un sitio, a un amigo...

**LEANDRO.** Gabriel...

**GABRIEL.** Y miedo a no llegar. A no ver cómo será el mañana.

**LEANDRO.** Y... ¿cómo será?

**GABRIEL.** ¿Cómo será? ¡Cómo será! Será... como sueñen hacerlo los hombres que lo vivan.

**LEANDRO.** ¡Ahí regresa el señor Mesa!

**GABRIEL.** Cuidado, ahora...

**LEANDRO.** Te dije que te despreocuparas, compadre... ¿Y esa cara?

**GABRIEL.** Es detrás de ti. ¡No te vuelvas! Es el mismo policía de orita y... se acerca...

**LEANDRO.** Vete, Gabriel, vete.

**GABRIEL.** Si me agarra con esto... me va a reconocer, seguro me va a reconocer... Tengo que liquidarlo antes...

**LEANDRO.** ¡Estás loco!

**GABRIEL.** Si tú lo entretienes, le quito el arma y...

**LEANDRO.** Trae acá los libros y vete... ¡Corre!

**EVARISTO.** *(Junto a ellos.)* Me demoré llamando a... ¿Qué pasa...?

**LEANDRO.** Dámelos, Gabriel, dámelos.

**EVARISTO.** Dale el paquete, muchacho, dáselo. Pronto. *(Gabriel le da el envoltorio a Betún. El policía ya está cerca. Evaristo habla alto.)* Y va, a lo mejor alguno de esos libros le sirve a tus primos, muchacho, son muy buenos. ¿De recorrido, teniente Martínez?

**MARTINEZ.** ¡De recorrido! Y usted, como siempre, procurador Mesa, ejerciendo la caridad cristiana.

**EVARISTO.** Qué remedio, hay que aliviar la desgracia ajena.

**MARTINEZ.** De paseo... ¿con el mayor?

**EVARISTO.** No, con el sobrino. Saluda, Gabriel, saluda.

**GABRIEL.** Buenas tardes.

**MARTINEZ.** Buen mozo, el hombrín. Juraría que nos vimos hace un rato en... ¿no?

**EVARISTO.** En nada. Seguro alguien parecido. Desde temprano no nos hemos perdido pie ni pisada. ¿Quiere un tabaco, teniente?

**MARTINEZ.** Sí, claro, hombre.

**LEANDRO.** Con permiso, voy a seguir en lo mío.

**GABRIEL.** Betún, si ves a Sonia, que mañana la veo... *(Hace señas de "aquí.")* Como a las dos, ¿eh?

**LEANDRO.** Sí, claro, sí.

**EVARISTO.** Nos ha salido un enamorado de primera. Y no te olvides de darle un abrazo a tu tío cuando lo veas.

**LEANDRO.** Será dado, señor, será dado... "Limpia, limpiabotas, limpia". *(Sale.)*

**EVARISTO.** Tranquila la zona... ¿no?

**MARTINEZ.** ¡Tranquila! Tranca es lo que le hace falta. En esta Isla han regado jiribilla, se lo juro. Ahí mismo en la acera del Louvre hicieron de las suyas casi delante de mis ojos. No se ría, es en serio. Uno no está seguro con revolver y todo, en ningún lugar.

**EVARISTO.** Cumplir con el deber trae esos riesgos.

**MARTINEZ.** ¿Deber? Tengo unas ganas de tirarlo en casa del carajo. ¡Total! Pase lo que pase, nosotros vamos a seguir en lo mismo, ahí en el mismo tumbaito.

**EVARISTO.** Deje que los americanos se metan en la molienda esta...

**MARTINEZ.** Que Dios lo oiga.

**EVARISTO.** ¿Cuántas cervezas apuesta?

**MARTINEZ.** Todas las que usted quiera. Y las pago con gusto si su boca dice verdad y no se vira. Y bueno, procurador Mesa, no lo detengo más, siga en mi marchita.

**EVARISTO.** Que tenga suerte, teniente.

**MARTINEZ.** Esa la tengo siempre, pues si no aparece el que es, me llevo a otro por sospechoso... y al final todos terminan contando villas y milagros. Oiga, ya casi todos estamos en contra de esto. Buenas tardes, tengan. *(Sale.)*

**GABRIEL.** ¡Qué miserable!

**EVARISTO.** Qué desgraciado querrás decir.

**GABRIEL.** No sé cómo pagarle. Si no es por usted y Betún...

**EVARISTO.** Deja eso. El día que menos te lo imagines me lo pagas... Cuando pase todo esto.

**GABRIEL.** Gracias. *(Sale.)*

*Evaristo queda moviendo la cabeza de un lado a otro.*

#### ESCENA IV

*Cuarto en un solar. Eligia planchando. Aristides y Leandro toman un café.*

**ELIGIA.** ¡Ay, Aristides Falcón, Aristides Falcón, Falcón Aristides! Vas a acabar con mi paciencia. Qué tío tienes, Leandro, qué tío. Ahí lo tienes: después de lo que le has contado, se queda sentado con su santa pachocha y esa idea antojadiza.

**ARISTIDES.** No es la primera vez que lo hacemos.

**ELIGIA.** ¿Lo oyes, Leandro...? "No es la primera vez que lo hacemos...". Y no te cae mal el café y revientas de una vez como un squitraqui.

**ARISTIDES.** Lo resuelves mejor con ir a la primera estación que encuentres y... "en mi casa tengo escondido desde hace un año y medio...".

**ELIGIA.** ...y veintidós días, que llevo la cuenta a buchets de sangre.

**ARISTIDES.** ..."a un perro comunista".

**ELIGIA.** ...que es mi marido.

**ARISTIDES.** Concubino.

**ELIGIA.** Ay, Aristides, delante de tu sobrino bien podías decirlo de otra forma... ¡Qué sé yo! Aplazados, eso, que en eso es en lo que estamos: dándonos plazos.

**ARISTIDES.** Hace quince años, muchacho.

**LEANDRO.** Qué de tiempo.

**ELIGIA.** No le hace. No pienso amarrarme a más nadie en mi vida... ¡Oficialmente! Con una vez que berree el burro basta para saber que no canta. ¿No es así, Leandro?

**LEANDRO.** Bueno, sí... creo yo.

**ELIGIA.** Pero nada. El queridísimo "negro rojo" de tu tío, mucho libro de filosofía, mucha plusvalía, mucha...

**ARISTIDES.** ¿Cómo, cómo...?

**ELIGIA.** ¡Plusvalía, bien! ¿Qué te crees, que yo estoy sorda cuando tú comes toda esa vaina con tus compinches?

**ARISTIDES.** ¡Contra! Miren para eso. Tienes que sentarte contento, sobrino. En años de... ¡aplazamiento!... mi muñequita ha dicho bien la palabrita. Repítela, anda, muñequita, repítela.

**ELIGIA.** Mira, como sigas, te incrusto esta plancha caliente en medio de la cocorotina. ¡Negro rojo!

**ARISTIDES.** A mucha honra.

**ELIGIA.** ¡Ay! ¿Honra? Vergüenza debía darte, chico.

**ARISTIDES.** No sé por qué. Ni le robo ni le debo nada a nadie.

**LEANDRO.** Eso sí es verdad.

**ELIGIA.** Pero quieres coger mi fiesta de santos para hacer una reunión de ustedes. Y no va, no.

**ARISTIDES.** Si no pasó nada cuando el cumpleaños de tu sobrina, ni en la fiesta para Santa Bárbara que...

**ELIGIA.** Era otra cosa. Y no lo sabía. ¡Me engañaste bien! Yo, de lo más contenta con tantos nuevos creyentes que echaban el peso y... ¡mira! Ni me lo recuerdes. Desde que me di cuenta de la treta, pasé la noche con el corazón en la boca. No te rías, sobrino, no te rías.

**ARISTIDES.** Pero esta vez va a ser más breve. Es un asunto de urgencia.

**ELIGIA.** Que lo hagan en otro lugar.

**ARISTIDES.** ¿A dónde, muñequita? Si donde se reúnen más de tres personas se arma la cosa.

**ELIGIA.** Váyanse a una funeraria.

**LEANDRO.** Esa es buena.

**ARISTIDES.** Sí. Pero aquí es más seguro, para mí. A cualquiera de los vecinos le he arreglado un taburete, una mesa y...

**ELIGIA.** ¿Y ya por eso estás seguro? En cualquier momento se le va la lengua a uno porque sí... ¡Sí! Y me lo matan ahí delante de mis ojos... ¡No!

**ARISTIDES.** Está bien, Eligia Anaya, voy a avisarles ahora mismo que suspendan...

**ELIGIA.** ¡Ay, Aristides! ¿A dónde vas a ir a estas horas, chico? Tú quieres acabar conmigo, eso es. Quiere matarme a sustos, sobrino.

**ARISTIDES.** Vamos, Eligia Anaya, vamos, que hay visita, muñequita.

**ELIGIA.** Leandro es familia. Y sabe que las mujeres lloramos de nada. ¿De nada?

**ARISTIDES.** Así que dice conocerme bien, sobrino.

**LEANDRO.** Así me pareció, tío.

**ARISTIDES.** Con tal que no te haya seguido.

**LEANDRO.** No, segurísimo. Cuando doblé, aún estaba allí.

**ELIGIA.** Va y era un delator y... ¿no ves?

**ARISTIDES.** Va y lo conozco, Eligia. Adondequiera ves visiones.

**ELIGIA.** Se ve bien que no estás en la calle como yo. Que tengo que andar en ella desde que amanece para limpiar esa dichosa escuela privada, donde el patrón me estafa desde que entro a...

**ARISTIDES.** Sigue, sigue... ¿Ves como toma conciencia, sobrino?

**ELIGIA.** Ya lo dicen: lo malo, de tanto trastearlo, se pega.

**ARISTIDES.** Eso sí es verdad. Mira, a mí se me pegó eso de...  
(*Se para y da unos pasos bailables mientras canta.*)

Omó do ko ni

lba ará agó ó

Moyuba

Te Eleggua Echú Iona.

(*Trata de arrastrarla a bailar.*)

**LEANDRO.** Lo hace muy bien.

**ELIGIA.** ¡Sal, sal! Aristides, no sigas cogiendo mi religión para el trajín.

**ARISTIDES.** Uh, perdone usted, hija de la señora de los cementerios, la prodigiosa, Oyá, virgen de La Candelaria que tan bien te lleva.

**ELIGIA.** Oye, oye, oye... ¡Oye! Pero ven acá, chico. ¿Qué carajo te ha dado a ti ser comunista?

**ARISTIDES.** Señora, hay visitas...

**ELIGIA.** No es el primer ajo que él ha saboreado en su vida.

**LEANDRO.** No, Eligia, por supuesto.

**ELIGIA.** Me basta. Respóndeme esa pregunta por una vez en tu vida y ante testigo. ¿Eh?

**ARISTIDES.** ¿Qué le ha dado a usted ser santera, señora mía?

**ELIGIA.** Mucha fe para seguir adelante en este valle de lágrimas.

**ARISTIDES.** Igual que mi partido a mí.

**ELIGIA.** Pero te has quitado hasta el pan por... ¡tu partido!

**ARISTIDES.** Igual que usted por sus santos.

**ELIGIA.** Pero no hay comparación.

**ARISTIDES.** Por supuesto que no hay comparación.

**ELIGIA.** Yo no he recibido cárcel y golpes. Y sin beneficio alguno.

**ARISTIDES.** Todo eso me ha ayudado.

**ELIGIA.** ¿A qué... a aguantar más? Yo por lo menos recibo unos pesos por mis consultas.

**ARISTIDES.** Yo voy a recibir otras cosas después...

**ELIGIA.** ¿Cuándo después, monono, en el otro mundo?

**ARISTIDES.** Cuando se acabe esta noche.

**ELIGIA.** Ah, sí... ¡qué bien! Como en el "paraíso de los trabajadores".

**ARISTIDES.** Sigues adelantando. Ya no dices tras "la cortina de hierro".

**ELIGIA.** ¡Búrlense! No estará el país cercado de hierro por todos los lados. Pero sabes, sobrino, allá todo es trabajo y más trabajo. Con privaciones, obligaciones y ordenaciones y sin acciones en el bolsillo.

**ARISTIDES.** Estás adoctrinando al muchacho al revés.

**ELIGIA.** Igual que ustedes, que buscan lo mismo que los otros... ¡Vivir bien! Pero por un camino equivocado.

**ARISTIDES.** Mañana...

**ELIGIA.** ...es una palabra sin sentido si no disfrutas el hoy.

*Silencio.*

**LEANDRO.** Tío... ¿y cómo será el mañana?

**ELIGIA.** Hey, te ganó, Leandro, te ganó para su banda.

**ARISTIDES.** No le hagas caso, muchacho... Está así porque no la hemos aceptado... Mira, será como... ¿Te acuerdas cuando podamos aquella ceiba, allá, en casa de la abuela?

**ELIGIA.** Cómo no va a acordarse si hubo que cortarles gajos y gajos y removerle la tierra toda.

**LEANDRO.** No, no me acuerdo bien...

**ARISTIDES.** Estaba raquítica... de tanto bicho malo que le corría por dentro.

**LEANDRO.** Ya... ¡la del traspato!

**ELIGIA.** Cómo no acordarse. La familia entera decía: "La va a acabar. Este hombre está loco con tanto jelengue con la pobre mata. Le está haciendo una cura de caballo..."

**LEANDRO.** Y los primos esperamos verano y verano como unos tontos y...

**ARISTIDES.** ¿Pero fue en vano? Buena savia y raíces y cuando menos lo esperamos. ¿Se acuerdan?

**ELIGIA.** Fue por abril... ¿no, en mayo!

**LEANDRO.** No, era Nochebuena.

**ARISTIDES.** Parecía otro árbol, siendo el mismo. ¡Y era otro en verdad!

**ELIGIA.** ¡Qué días, qué días! Tú ves, Leandro. Esas son las cosas de este hombre, que me pierden. Dice las mierdas más grandes del mundo en la forma más linda. (Como si le dijera: "hijo de puta".) ¡Soñador!

**ARISTIDES.** Vamos, muñequita... Entonces, podemos hacer la reunión aquí.

**ELIGIA.** Pero, pero... ¡Ay, mi madre! Pero que bailen y tomen su cerveza como todos... ¿eh?

**ARISTIDES.** ¿A qué viene eso, muñequita? Tú sabes bien que siempre lo hacemos.

**ELIGIA.** Menos ese Kike. No parece comunista de verdad. No sabe compartir con la gente.

**ARISTIDES.** ¡Eligia Anaya, caray, Eligia Anaya!

**LEANDRO.** Tío.

**ARISTIDES.** ¿Sí?

**LEANDRO.** No, es que...

**ARISTIDES.** ¿Pasó algo más, en ese encuentro?

**ELIGIA.** ¿Qué más va a pasar, Aristides Falcón, qué más? Concho, no aprendes. Quieres echarte todo el mundo al hombro. ¿Y los problemas tuyos quién los resuelve, eh?

**ARISTIDES.** ¿Tienes algún problema, sobrino?

**LEANDRO.** No, nada. Tengo que seguir trabajando. Eso.

**ARISTIDES.** Si tú lo dices. En ti confío. Cuidate.

**ELIGIA.** Vamos, Aris, vamos.

**ARISTIDES.** ¿Qué es eso, muñequita?

**ELIGIA.** No te hagas el santo, Aristides Falcón: un buen despojo para que todo nos vaya bien...

**LEANDRO.** Hasta luego... (Sale.)

**ARISTIDES.** Pero es que...

**ELIGIA.** Ya, ya. Si no te ayuda, no te hace daño y menos a ti, hijo de Satanás... (Comienza a despojarlo con unas yerbas.)

## ESCENA V

*Salón de un prostíbulo en el barrio Colón. Libertad, mujer madura, entra abanicándose con una penca.*

**LIBERTAD.** ¡Virgen Santísima, qué suciedad tan grande hay en esta casa! ¿Qué dirán las visitas? ¡Remache, Remache, Remache! ¿Dónde diablos está metido ese angelito, dónde?

**PATRICIA.** (Entrando.) Buenas tardes, doña Libertad.

**LIBERTAD.** Buenas, Patricia. ¿Por una casualidad de la vida no has topado en el camino con el dichoso Remache?

**PATRICIA.** Acabo de verlo hecho una mamboleta cualquiera en el bar de la esquina.

**LIBERTAD.** Y rodeado de machos, seguramente.

**PATRICIA.** ¡Imaginése!

**LIBERTAD.** Es lo que digo. Este país está virado al revés, no hay duda. ¿Que esa desgracia divierta a los hombres? En cuanto regrese lo pongo de paticas en la calle.

**PATRICIA.** No haga eso, Libertad. Remache es tan buena gente y tan simpático.

**LIBERTAD.** Mi hija, la simpatía para la reina del carnaval, pero aquí lo que hay que doblar el lomo.

**PATRICIA.** El lo hace como todas aquí.

**LIBERTAD.** Pero me tiene loca con sus cintas por aquí, sus flores por allá y todo el santo día con sus boleros y rumbitas en la boca... ¿Ves? Por reírte de todo. ¿Fuiste al médico a verte esa tos?

**PATRICIA.** Me toca el lunes.

**LIBERTAD.** Y se puede saber, mi hijita... ¿en qué tú andabas a estas horas?

**PATRICIA.** Fui a la iglesia...

**LIBERTAD.** ¡Ah...! ¡Jesús, María y José, la pecadora Magdalena! Si orita voy a tener que cambiarle el nombre a la casa... ¡las monjitas de Colón!

**LEANDRO.** (Entrando.) Buenas tardes. ¿Tienen zapatos, señora?

**LIBERTAD.** Aquí lo que no hay vergüenza con qué llevarlos. Oye, Patricia, mírame a ver en las zapateras por los cuartos. Y toma algo para esa tos, mujer.

*Patricia sale.*

**LEANDRO.** ¿Le voy limpiando éstos?

**LIBERTAD.** Pero no me los voy a quitar, arriba...

**LEANDRO.** Bueno, las señoras...

**LIBERTAD.** ...son muy aburridas, hijito. Todas se desvelan por, se mueren por y vienen a hacerlo... el día de la semana que les toca. Y a mí lo que me desvela lo llevo a la práctica enseguida.

**LEANDRO.** Pero siempre no se puede, señora, hacer...

**LIBERTAD.** ¿Quién dice? Ayer mismo entré a ese hotel inmenso, el nuevo que está ahí en el Vedado. Y mientras esperaba a un amigo, colombiano él, me fui a retocar. ¿Y a que no sabes lo que hice? Pues entré al baño de hombres.

**LEANDRO.** Se equivocó...

**LIBERTAD.** No, mi hijo, adrede, adrede. Siempre me ha intrigado eso de baño para hombres y baño para mujeres, si para lo otro se están juntos. ¿En qué estaría la diferencia? Pues en nada, mi hijo, en nada o casi nada. El color y esos...

**LEANDRO.** ...urinarios.

**LIBERTAD.** Eso, pero el mismo embriagador perfume más penetrante, claro. ¡Ah! Pero había que ver las caras que pusieron los tres hombres, varones, masculinos, que había allí... ¡Señoritas! Cubriéndose todos y hasta con gritos en cuanto me descubrieron... ¡Hey, hey, hey!

**PATRICIA.** (Regresa con varios pares de zapatos de mujer.) Estos son los que encontré. Virgen tiene un papel colgado en un perchero: "Favor, no molestar".

- LIBERTAD.** ¿Pero ésa, qué se ha creído, que esto es un hotel de lujo y ella la marahajá de Estambul, de paso por La Habana? Que se vaya levantando, que orita está por aquí Picken Chicken y con ese mismo perchero la va a descujeringar toda.
- PATRICIA.** Libertad, no me asuste... ¿Usted cree que...?
- LIBERTAD.** Que si creo, estoy segura... ¿O tú piensas que lo de anoche fue cosa de juego? Picken Chicken aún debe estar molido de... Pero mira, hablando del rey de Roma y asoma su corona...
- PICKEN.** (*Entra seguido de Mortadella.*) Buenas, doña Liber, quíay, Patricia.
- PATRICIA.** Hola.
- MORTADELLA.** Hola, preciosidad. ¡Doña, mis respetos!
- LIBERTAD.** ¿Quién se irá a morir hoy, señores? Dos platos tan suculentos pisan esta casa tan temprano: Picken Chicken y Mortadella.
- MORTADELLA.** Por mí, estaría siempre en su lar y a su mesa.
- LIBERTAD.** Ay, mi hijo, mira que yo soy muy golosa y a rebanadas, en un dos por tres, acabo contigo y no en la mesa.
- MORTADELLA.** Haga el intento y veremos quién se da cuenta de quién.
- LIBERTAD.** Los desafíos y las tentaciones no antes que pase la prima noche, mi niño. Ahora tengo que ocuparme del negocio.
- PICKEN.** ¿Ya acabaron el paritorio?
- LIBERTAD.** ¿Y tú qué tienes, Picken?
- PICKEN.** Tener, tengo lo que tengo como un ángel, doña Liber. Pero usted sabe bien a lo que he venido ahora.
- LIBERTAD.** Si supieras, hijo, adivina hasta ahora no he sido.
- PICKEN.** Pues prepárese a ser enfermera.
- LIBERTAD.** No me asustes, que estoy temblando.
- PICKEN.** ¿A usted le parece chistoso lo que me hizo Virgen María anoche?
- LIBERTAD.** Quien te hizo algo anoche fue Remache, que yo recuerde...
- MORTADELLA.** ¡¿Cómo?!  
LIBERTAD. Pero... ¿Usted no sabe de los sopapos que le dio el abusador de Remache a su amigo...?
- PICKEN.** ...Se aprovechó que estaba tomado.
- LIBERTAD.** Eso mismo dije yo la primera vez que me robaron la honra.
- PICKEN.** Pues, mire, dígame a ése... que ande a la sombra porque a la primera que me lo tope...
- LIBERTAD.** No te vayas a salar por eso. Es un facineroso, anda con navajas y todo...
- PICKEN.** Mis cuentas yo las cobro siempre, doña Liber... Pero ahora vengo por la otra.
- PATRICIA.** Está descansando.
- PICKEN.** Pues que se despierte, que le quiero decir dos cosas.
- LIBERTAD.** Ay, Picken, por tu madre, no vayas a maltratar la mercancía.
- PICKEN.** Pero Liber... ¿Usted cree que yo pueda tolerar lo de anoche?
- LIBERTAD.** Desde las siete estaba en la pira la pobre mujer.
- PICKEN.** Pero mi amigo no es un Pérez cualquiera. Teniente de la Secreta, oyó, de la Secreta.
- VIRGEN.** (*Apareciendo descalza con un par de zapatos en la mano.*) Como si fuera coronel.
- LIBERTAD.** Ah... ¿Ya despertó la bella durmiente?
- VIRGEN.** Con esos aullidos quién duerme.
- PICKEN.** Vamos para el cuarto enseguida.
- VIRGEN.** ¿Eh y eso? ¡Suelta! A esta hora no atiende. (*A Leandro.*) Hola, muchacho. Que brillen bien.
- LEANDRO.** Póngale el cuño, señorita Virgen.
- PICKEN.** Pero... pero... Ven acá... ¿Quién tú te has creído que eres?
- VIRGEN.** Virgen María Menocal y Rodríguez, para servir a... ¡al mejor postor!
- PICKEN.** Hasta este momento, porque desde ahora vas a ser un saco de mierda.
- MORTADELLA.** Vamos, Picken, que no se diga... En privado.
- LIBERTAD.** Sí, mi hijo, hablando la gente se entiende. Parla, parla.
- PICKEN.** Yo no tengo nada que hablar mientras ésta no se arrodirle y me pida...
- VIRGEN.** ...¿y desde cuándo canonizaron al sujeto?
- PICKEN.** No me faltes, no me faltes, Virgen...
- VIRGEN.** No te faltó, Picken, te sobro.
- PICKEN.** ¿Tú estas oyendo esto, Mortadella?
- MORTADELLA.** Es increíble, viejo, increíble.
- PATRICIA.** Virgen, no boconees tanto.
- LIBERTAD.** No aprende, no aprende.
- MORTADELLA.** Eso es verdad, Virgen. Hay que aprender a respetar a los hombres. Y mi amigo Picken es todo un hombre y a los hombres no se les puede hablar así delante de otro hombre.
- VIRGEN.** Pues, que me traiga hombres de verdad a ocuparse conmigo y no de la especie que traje anoche...
- PICKEN.** ...Oye, enjuágate esa boca. Ese hombre tiene mujer y dos queridas...
- VIRGEN.** Lo cortés no quita lo valiente.
- PICKEN.** ¿Qué tú estás insinuando?
- VIRGEN.** No insinúo, afirmo que es de muy poco hombre, aparecerse aquí a las mil y quinientas a hacer un *strip-tease*, delante de una mujer. Y que de contra, haya que aplaudir a cada paso por mostrar sus jardines colgantes de Babilonia...
- PICKEN.** Aquí tú estás para hacer lo que quieran los clientes.
- VIRGEN.** ¿Tú puedes creer que no? Me reí la primera vez, pero repetir el plato me dio náuseas.
- PICKEN.** ¿Ven, ven? Esta mujer quiere desgraciarme. A mí, que la he hecho valer, que le quité los ariques de las piernas. Porque mucho título de maestra del hogar, muy buen apellido y allá en el campo nadie la respetaba, nadie. Y yo la traje, le di amor, trabajo... ¿y cómo me paga?
- MORTADELLA.** Con dolores de cabeza y veinte líos, que soy testigo. Este hombre, aunque no lo diga, por vergüenza, hasta ha tenido problemas serios con la madre de sus hijos por culpa de esta madama.
- PICKEN.** Y ahora hacerle eso a ese hombre, que me lleva, que si está con ella es por mí...
- VIRGEN.** Pues, aguántale tú la exhibición, viejo.
- PICKEN.** ¿Qué...?
- VIRGEN.** Ay, Picken, vamos a dejar este asunto...

**PICKEN.** No vamos a dejar nada, chica. Tú me vas a repetir a mí o... ¡Suéltame, Mortadella! Repite lo que dijiste, repítelo.

**VIRGEN.** ¿No lo oíste bien, mi cielo?

**PICKEN.** (*Le da una galleta.*) ¡Aprende a hablarle a los hombres, surrupia!

**LIBERTAD.** Ay, Picken Chicken, por favor, aquí no, aquí no.

**PATRICIA.** Vete para el cuarto, Virgen, vete.

**MORTADELLA.** Es suficiente, mi socio.

**VIRGEN.** (*Cogiendo el cajón de Leandro.*) Si me vuelves a poner la mano encima te parto el alma. Anda, so machote, inténtalo de nuevo.

**PICKEN.** Eh, amenazas conmigo. Con que amenazas... ¿no?

**LEANDRO.** Cuidado, señorita, cuidado con el cajón.

**LIBERTAD.** Por favor, vamos a terminar esto aquí como las personas decentes.

**PICKEN.** Esta pesetera no sabe lo que es decencia.

**VIRGEN.** Yo tengo más de eso en las plantas de los pies que tú y tu madre juntos en la lengua.

**PICKEN.** ¿Qué? Eso sí que no te lo perdono, Virgen María, eso sí que no, porque la única mujer decente que ha dado este país, para que lo sepan, está en Manicaragua: Socorro Alcázar, y es mi madre.

**VIRGEN.** Y por eso te parió a ti, tremendo hijo de puta.

**PICKEN.** ¡Coño, me la como, me la como! (*Forcejean con el cajón, caen las cosas al suelo. Virgen trata de cubrirse con el cajón.*) ¡Coge, coge, coge!

**MORTADELLA.** Deja eso, Picken, deja eso.

**PATRICIA.** Ya, por favor, ya.

**LIBERTAD.** Vamos, Virgen, vamos.

**VIRGEN.** Me ha matado.

**PICKEN.** Eso es para que sepas lo que yo soy.

**LEANDRO.** Usted lo que es un abusador.

**PICKEN.** (*Se ríe.*) No te oí bien, mocoso.

**LIBERTAD.** No le hagas caso, Picken. Anda por ahí, muchacho.

**LEANDRO.** ¡Abusador, bien!

**PICKEN.** Tú verás abusador ahora, negro de mierda.

**LIBERTAD.** ¡Picken!

**PATRICIA.** Ay, Dios mío, Dios mío.

*Forcejean ambos. Patricia y Mortadella intentan despartarlos.*

**MORTADELLA.** ¿Hasta dónde, viejo?

**LIBERTAD.** Muchacho, no te busques líos. Recoge y vete.

**PICKEN.** Mira cómo me ha manchado éste con sus porquerías. ¡Mira esto! (*Le da patadas a latas y cepillos.*) Si es para... (*recoge el paquete del suelo*) botárselo todo en la basura.

**LEANDRO.** Traiga acá eso, traiga.

**PICKEN.** Eh, eh, apártate. Ve a recogerlo en casa de... (*Lo lanza contra el techo y antes salta en el aire su contenido: proclamas que vuelan.*)

*Expectación general.*

**LIBERTAD.** ¿Pero qué es esto?

**PATRICIA.** ¡Virgen santísima!

**PICKEN.** (*Tomando una la lee.*) "Abajo la dictadura". Esto es subersivo, su-ber-si-vo. ¡Subersivo!

**MORTADELLA.** ¿De dónde sacaste eso, muchacho, de dónde?

**LEANDRO.** Yo... ¿yo? De ningún lado.

**PICKEN.** ¡De ningún lado! Tú las trajiste. Estaban ahí, así que habla, habla.

**LIBERTAD.** ¿Y quién dijo que fue él quien las trajo?

**MORTADELLA.** Hay que llamar a la Policía, pronto.

**LIBERTAD.** ¿Y ese apuro?

**PICKEN.** Si no las trajo él, fue alguna de ustedes entonces.

**PATRICIA.** ¿Nosotras?

**VIRGEN.** ¡Qué bárbaro!

**LIBERTAD.** Pues, mira, a lo mejor fue Remache, mi hijo. ¿Quieres que te lo llame para que lo interrogues...?

**PICKEN.** Déjese de jueguitos, que la cosa es muy seria, Libertad, muy seria.

**MORTADELLA.** Por esto pueden ir todas de cabeza a un calabozo.

**LIBERTAD.** Pues vayan con el chisme a la estación, que aquí el que no tiene padrino, se bautiza solo. Y yo tengo el mío. ¿Oíste? El capitán de la cuarta estación reclama mis caricias. Así que anda, ve y dile...

**PICKEN.** ...que este muchacho trajo a esta casa unas proclamas...

**LIBERTAD.** ...que se encontró ahí afuera, en la basura.

**PICKEN.** ¿Usted va a apañar...?

**LIBERTAD.** A nadie. Lo que en mi presencia no soporto tantos abusos juntos y... ¡Ya! El trajo eso aquí para quemarlo... y mira, tú, tú mismo delante de todos nosotros los lanzaste al aire para hacer propaganda...

**PICKEN.** Libertad... ¿que yo...?

**LIBERTAD.** Y aquí todos lo vimos. ¿No es así, muchacho?... ¿No es cierto, Patricia?

**PATRICIA.** Cierto.

**LIBERTAD.** ¿Acaso estoy mintiendo, Mortadella?

**MORTADELLA.** Bueno, no, pero...

**LIBERTAD.** Así que arranquen con el chisme, que va su palabra contra la de nosotras. ¡Arranquen!

**MORTADELLA.** Lo mejor es irnos, Picken. Esto pinta feo. Y ni nos va, ni nos viene.

**PICKEN.** Sí, es lo mejor. Estas están locas. Pero ya verán, ya verán.

**LIBERTAD.** Ni una amenaza más, hijo, que me desvelan. Ah, y aquí no vuelvas si no es a hablar de negocios, como las personas.

**MORTADELLA.** Buenas tardes, tengan.

**PICKEN.** Ya nos veremos, partía de... (*Sale con Mortadella.*)

**LIBERTAD.** Oigan, oigan, no cojan por esa esquina, que allí está Remache. ¡Ay, Dios mío, qué bulto! (*Se ríe.*) Ven acá, muchacho. ¿De dónde tú sacaste eso?

**LEANDRO.** De ahí, de ahí... de la basura.

**LIBERTAD.** ¿No me digas? Me vas a seguir la rima ahora. Mira, yo no quiero saber nada más. Acaba de recoger todo eso y tus cosas y te vas yendo enseguida. Que esto es lo que es pero es una casa decente. Así que ya sabes.

**LEANDRO.** ¡Qué agallas!

**VIRGEN.** (Dándole proclamas.) Toma, muchacho. Mira el golpe que te dio el abusador ese y hasta te rompió la camisa.

**LEANDRO.** No le hace. No fue mucho.

**VIRGEN.** Ven, yo te la coso enseguida.

**LIBERTAD.** ¿Qué piensas hacer, Virgen?

**VIRGEN.** Atenderlo en mi cuarto, Libertad. ¿Algo en contra? (Toma a Leandro por un brazo y van al interior.)

**LIBERTAD.** ¡Santísimo Sacramento! Si es lo que digo. En este país siempre hay un roto para un descosido. Por eso estamos como estamos, por eso. ¿A dónde iremos a parar, a dónde?

## ESCENA VI

*Cuarto de Virgen. Entra seguida de Leandro.*

**VIRGEN.** Pasa, muchacho, pasa. Aquí nadie te va a comer.

**LEANDRO.** Con permiso.

**VIRGEN.** Disculpa el desorden. Ay, me ha molido.

**LEANDRO.** ¿Le duele?

**VIRGEN.** Ya no tanto... Otras veces... Ponte cómodo.

**LEANDRO.** Ya lo estoy.

**VIRGEN.** Que te quites la camisa, muchacho. No voy a cosértela encima.

**LEANDRO.** Ah, bueno. (Lo hace con pena.)

**VIRGEN.** Por lo visto tú nunca has estado en... un cuarto de éstos...

**LEANDRO.** Sí, sí, infinidad de veces... pero no aquí, claro, sino allá... Es más barato. No gano mucho, sabe.

**VIRGEN.** ¿Y qué ganas metiéndote en eso entonces...?

**LEANDRO.** Bueno, ganar, ganar ahora no, pero mañana...

**VIRGEN.** Mañana todo va a seguir igual, muchacho. Suban los que suban al poder. ¡Jual! Tú seguirás buscándote la peseta y yo...

**LEANDRO.** No se puede pensar así, es fatalista. Lo dice mi tía.

**VIRGEN.** Pues no es nada realista por lo visto. Seguro sueña.

**LEANDRO.** No, yo soy el que sueña en casa.

*Ambos ríen.*

**VIRGEN.** Pero ven acá, en serio... ¿Tú no estás metido de verdad en asuntos de...?

**LEANDRO.** En firme. Y... ¿Por qué no?

**VIRGEN.** Es que eres tan...

**LEANDRO.** ...¿tan qué?

**VIRGEN.** Tan nada. Allá tú con tu condena. No me hagas caso. Yo...

**LEANDRO.** ¿Tú simpatizas con...?

**VIRGEN.** Lo que se llama simpatizar, simpatizar... tú sabes que sí. Simpatizo con los que están en contra de esto. Ahora mismo lo acabo de descubrir. ¿Y sabes por qué? Porque están en contra de toda esta jodienda y me recuerdan todo aquello que uno aprendió en la escuela y es bonito... Aunque no se vaya a dar.

**LEANDRO.** Quién sabe. El árbol puede llegar a ser otro aunque sea el mismo.

**VIRGEN.** ¿Dónde leiste eso?

**LEANDRO.** En ningún lugar.

**VIRGEN.** ¿Te salió, así, así?

**LEANDRO.** Sí, de aquí y de aquí.

**VIRGEN.** Tú vas a ser poeta, tú verás.

**LEANDRO.** ¿Dónde?

**VIRGEN.** Donde sea. Pero lo vas a ser o algo por el estilo: bibliotecario, periodista... No sé.

**LEANDRO.** Ahora eres tú la que sueñas.

*Ambos ríen de otra forma, más tranquilos.*

**VIRGEN.** (Le da la camisa.) Ya está. Te mereces un premio. Cierra los ojos. ¡Ciérralos! (Coge de un pañuelito dos papeles doblados y le echa uno en el bolsillo a Leandro.)

**LEANDRO.** No, no, yo no hice nada para que me pagara...

**VIRGEN.** Tonto. Vuelves alusted. Es un billete de la lotería. Me quedo con uno. Vas a traerme suerte. Ya verás que mañana sale, si mi virgencita de la Caridad quiere. ¿Qué vas a hacer con tanto dinero?

**LEANDRO.** (Tras pensarlo.) Ponerme una bicicleta.

**VIRGEN.** No, muchacho, que va, otra cosa. Si orita eres un hombre.

**LEANDRO.** Ya lo soy. Pero aunque sea gordo y viejo, voy a ponerme una bicicleta un día de reyes.

**VIRGEN.** Y yo el traje punzó que está en las vidrieras del Encanto.

**LEANDRO.** ¡Un televisor!

**VIRGEN.** ¿Y no me vas a llevar a pasear?

**LEANDRO.** ¿A dónde quieres ir?

**VIRGEN.** Deja ver... a los Remates de Guane. No te rías. Está en los mapas... Y a Puerto Iguana, Blanquizar y Monte Oscuro... ¿Qué nombres, no? Me dan ganas de conocerlos.

**LEANDRO.** ¿Y tú naciste en...?

**VIRGEN.** En Oriente, por Gibara. Pero... ¡soy del mundo, muchacho! Por tanto, a recorrerlo.

**LEANDRO.** Mil pesos no alcanzan.

**VIRGEN.** Es verdad. Pero qué importa. ¿Sabes? Hay cosas que son verdad y yo no acabo de aceptarlas, no voy a aceptarlas nunca. Dicen que las estrellas se apagan y caen todas un día y ya no brillan más. Pero en algunas noches yo miro al cielo y hay cientos, miles, millones de estrellas y brillan. ¡Brillan! Y me guiñan diciendo: "Virgen, todo puede ser, todo puede ser, Virgen". Y van a seguir allí aunque yo no las vea.

*Silencio. Luego se escucha una voz de una intensa expresividad e indefinida que canta afuera.*

**VOZ:**

Hoy estoy pensando  
que tal vez existas.  
Está de fiesta  
la imaginación.  
Desesperada sensación  
de ti.  
¿Quién serás,  
que así me invitas

a amar?  
¿Quién serás,  
que me has podido  
dejar  
en mi locura,  
mientras se me escapa  
tu posible visión?  
Y sospecho que tú,  
que tú eres nadie,  
que está de fiesta  
la imaginación...

*La voz sigue tarareando y se pierde en el interior de la casa.*

**VIRGEN.** Pobre Remache. ¿Será feliz con su cantaleta?

**LEANDRO.** Qué distinta tú eres.

**VIRGEN.** Qué igual. Retonta como todas.

**LEANDRO.** ¿Y a ti te gusta esto... digo...?

**VIRGEN.** ¿Y a ti te gusta limpiar zapatos...? Ah, ¿ves?. Pero sí, si supieras. Algunos me gustan aún. Aunque allá, al comienzo... Me privaba cómo Andres besaba, con aquellos labios gruesos y aquel bigote enorme haciéndote cosquillas. pero, ah, los ojos de Norberto, qué ojos. Te miraban y una se sentía cubierta de... miel...

**LEANDRO.** Y ése fue el culpable de que...

**VIRGEN.** No, muchacho. Antes estubo Mandi, todo bello él, con unas espaldas así y un pecho de tambor mayor... ¡Tan engreído! Y Miguel y Danilo y...

**LEANDRO.** ...y el almanaque completo, ¿no?

**VIRGEN.** Tú lo dirás jugando. Pero sabes, a todos, a todos les di amor. Dura tan poco... ¡Es nada! Y puede ser tanto, que hay que intentar prolongar ese instante de cualquier forma.

**LEANDRO.** Pero eso es una...

**VIRGEN.** ...¿una locura? ¿Y qué? Los muchachos hablaban de nosotras cosas tan íntimas que me desvelaban. Me hacían reconocer en mi cuerpo, ante el espejo, todo lo que en sus voces sonaba tan pecaminoso. Luego no podía mirarlos de frente en la calle. Un día, en la playa, me descubrí mirándolos de reojo. Y eran tan... ¡eran frutas, frutas que me abrían el apetito!

**LEANDRO.** Pero está prohibido que...

**VIRGEN.** ¿Y por qué? Yo también tengo paladar, el mismo derecho a escoger libremente a mi gusto. Ya ves, caro me han hecho pagar ese sueño.

**LIBERTAD.** *(Desde afuera.)* Virgen María, orita llegan los clientes, mi hija.

**VIRGEN.** Estoy ocupada con uno. No molestar, eh. *(Ambos sonríen embarazados.)* ¿Tu novia es bonita? *(Leandro afirma con la cabeza.)* Más que yo, seguro. *(Leandro vacila y luego niega con la cabeza.)* ¿Y ustedes han...? *(Leandro va a negar y hacer gestos de "imagínate".)* ¿La quieres mucho? *(Leandro dice que regular con la cabeza.)* ¿Cuánto? *(Leandro se ríe y va a contestar.)* ¿Así? *(Ella señala con dos dedos de la mano.)* ¿O así? *(Va abriendo los dedos mientras Leandro se ríe.)* Así entonces... *(Y abre ambas manos mientras Leandro ríe más.)* ¡¿O así?! *(Une y abre ambas manos.)* ¡La envidio!

*(Leandro cesa de reír de pronto.)* Yo quisiera poder cerrar los ojos a todo. *(Lo hace.)* Y que alguien me pudiera querer así. *(Abre totalmente los brazos.)* Pero... ¿quién?

**LEANDRO.** Yo...

**VIRGEN.** ¿Tú...?

**LEANDRO.** Yo... yo puedo.

**VIRGEN.** Muchacho, muchacho, muchacho. No me hagas soñar.

**LEANDRO.** Soñemos.

*Virgen lo acoje en sus brazos.*

## ESCENA VII

*Sala de Memé. Tácita y Memé.*

**TACITA.** Pues yo hubiera jurado que era el mismo.

**MEME.** Pues, mira, hija, ve sacando el turno para el oculista. Yo estaría culeca nada más que de verlo entrar por esa puerta.

**TACITA.** ¿Hace mucho que no lo ve?

**MEME.** Quién se acuerda. Estamos en diciembre... ¿no? Pues fue Semana Santa que ése se llegó por aquí. El es muy religioso, tú sabes. ¿Vas a tomarte tu buchito de café, ahora?

**TACITA.** Cómo voy a hacerle ese feo.

**MEME.** Enseguida te lo traigo. Pero siéntate, Tácita. *(Va al interior y sigue hablando. Tácita, mientras, trata de fisgonear por donde ella ha salido y luego con cautela por el cuarto.)* Ojalá aparezca ese bendito. De jóvenes andábamos para arriba y para abajo. Bueno, yo de coletillas, pegada ahí. Porque ya él era un gallo viejo, como aquel que dice, con mil gallinas al retortero. Y yo, bueno, una pollona. Y la madre de Leandro, la más chiquita, hacía el trío de compinches.

**LEANDRO.** *(Entra de la calle.)* Ah, buenos días, Tácita...

**TACITA.** *(Cogida in fraganti.)* Buenas... ¡Vaya, llegó el religioso!

**LEANDRO.** ¿Y eso?

**TACITA.** Es un decir. Sólo los religiosos se levantan tan temprano para ir a misa.

*Entra Memé con la taza de café.*

**LEANDRO.** Y las comadres para ponerse a chismear.

**MEME.** ¡Leandro! Le-an-dro.

**TACITA.** Qué ocurrente, verdad. Ocurrentísimo.

**MEME.** Discúlpelo, Tácita. Estos muchachos de ahora dicen lo primero que les salta a la vista. Excúsate, Leandro.

**LEANDRO.** Disculpe, Tácita, no era con usted, de veras.

**TACITA.** No hay de qué, muchacho. ¿Sabes? Ya casite tengo conseguido el puesto en el ejército.

**LEANDRO.** Ya no lo quiero.

**TACITA.** Si ahí adentro es donde vas a estar más seguro en este momento. Así la Policía no la puede coger contigo.

**MEME.** ¿Y los otros están pintados en la pared?

**TACITA.** No va a tener tan mala suerte, Memé, en una oficina de ésas o en el cuartel de un pueblo tranquilo...

**LEANDRO.** ¿Cuál?

**TACITA.** Bueno, piénselo mejor, Memé. Mañana tempranito le traigo eso. Y me voy ahora que ya empiezan orita las novelas. Hasta más ver. *(Sale.)*

**MEME.** Bai. Así sí vale le pena vivir. *(Leandro va hacia el cuarto.)* Ya puedes salir, sinvergüenza. No hay moros en la costa.

**LEANDRO.** ¿Es conmigo, tía?

**ARISTIDES.** *(Saliedo del baño.)* No, sobrino, ese halago es para mí solo.

**LEANDRO.** Tío, usted aquí...

**MEME.** ...sí, para complicarme la existencia más de lo que la tengo.

**ARISTIDES.** Eso mismo piensa Eligia.

**MEME.** No vuelvas a compararme con esa fanática...

**ARISTIDES.** Tú también adoras a tus santos...

**MEME.** ¡Católicos! Oigo misa cuando puedo. Y voy al Cobre todos los años por la Caridad, pero de ahí a lo de ella...

**ARISTIDES.** No cambias, Memé Falcón, no cambias...

**MEME.** Hay palos que nacen para hacer santos y palos que nacen para hacer carbón...

**ARISTIDES.** Y por lo visto tú no eres de los segundos.

**MEME.** ¿Y qué tú crees? Yo no nací en la Isla de al lado, sino en esta caliente, mi negro.

**ARISTIDES.** Bueno, bueno, mi hermana. Vamos a lo nuestro, no sea que retorne la fulana. ¿Me ayudas o no?

**MEME.** Qué remedio. Por aquí tengo la dirección apuntada.

**LEANDRO.** *(Con el paquete de proclamas.)* Tío... yo quisiera hablar con usted luego.

**ARISTIDES.** ¿Conmigo? Desde ayer te noto raro, muchacho. ¿Qué pasa?

**LEANDRO.** Es que... *(Le hace señas de que no quiere que Memé se entere.)* ¿Usted sabe?

**ARISTIDES.** Sí, pero...

**MEME.** Aquí la tengo. Apréndetela y luego ya sabes... *(Los mira.)* ¿Qué se traen ustedes entre manos? Leandro... ¿qué pasa?

**LEANDRO.** Nada, tía, nada.

**MEME.** ¿Nada? ¿Y yo soy ciega o boba? Mirame de frente, muchacho... ¿Qué te pasó en la cara?

**LEANDRO.** Una bronca que tuve ayer, con uno ahí.

**MEME.** Pero qué es eso, Leandro. No te tengo dicho bien que... ¿Qué ocultas ahí?

**LEANDRO.** Nada, nada, nada. Revistas... Eso, cosas de hombres.

**MEME.** Lo que me faltaba, cosas de hombres... Tú con esas...

**ARISTIDES.** Ya es un hombre, mi hermana.

**MEME.** Un hombre... ¿un hombre? El único hombre en esta casa soy yo, que para eso traigo el sostén diario. Trae acá esa basura... *(Le arrebata el paquete.)*

**LEANDRO.** No, tía, yo le juro que...

**MEME.** *(Lo abre.)* Van para el fuego enseguida estos... ¡Dios mío! Leandro... ¿en qué tú estás, muchacho?

**LEANDRO.** Deje que le cuente, tía. Yo...

**MEME.** Habla rápido o te quemó a ti con estos papeles...

**LEANDRO.** No, tía, no. No puedo decirle nada, pero...

**MEME.** ¿Quién te metió en esto, Leandro, quién?

**LEANDRO.** ¡Nadie! Yo... yo...

**ARISTIDES.** Devuélveme las proclamas, muchacho. Ya hiciste lo que te pedí.

**MEME.** No, no, no y... ¡No! Sí, claro. Tú. No te basta con destrozar tu vida sino que ahora quieres enrollar a tu sobrino en tu locura.

**ARISTIDES.** Sólo me hizo un favor...

**MEME.** Uno que puede fastidiarle la vida como a su madre...

**ARISTIDES.** No vuelvas a lo de Celia y sus pulmones. Fue mucho después de...

**MEME.** A consecuencia de la entrada de palos que le dieron en la manifestación aquélla, bien te acuerdas, a la que tú nos arrastraste...

**ARISTIDES.** A ti también te dieron lo tuyo y a mí y míranos aquí...

**MEME.** Pero ella era la más joven, la más débil... Ya nunca volvió a ser la misma. Y no resistió, no resistió...

**ARISTIDES.** Mi hermana... tú sabes que...

**MEME.** Tu hermana, tu hermana... Ella también lo era... *(A Leandro.)* ¿Y sabes qué hizo éste, este ejemplo de heroicidad, con ella y conmigo? ¡inyectarnos con sus bazofias, sus ilusiones benditas de un futuro mejor, de un mundo maravilloso por el que debíamos luchar...! ¡Sueños!

**ARISTIDES.** Gracias a ellos crecimos más despiertos.

**MEME.** ¡Malditos, malditos sueños, malditos!

**ARISTIDES.** Soñar es lo que más nos alienta...

**MEME.** ...y desgarrar... Día a día se levanta uno con la certeza de que hoy sí, hoy todo va a cambiar, a dar un vuelco sorpresivo. No más infortunio, no más desolación ni penuria. Y se enfrenta al mundo. Y pasan las horas y todo se va desvaneciendo en amargura y privación. Todo se va ennublando de desengaño y repetición. Todo se desgana, se reseca, se pudre como una fruta estéril. Y al final nos damos de golpe contra la almohada reconstruyendo el mismo sueño, la misma imagen que nos devora.

**ARISTIDES.** Hay que tener fortaleza, mi hermana.

**MEME.** ¿Pero a quién hablas tú de fortaleza, a quién? ¿Qué si no me ha sostenido este tiempo, alentando, inventando...? ¡Sueños! Y sin poder llorar entonces y sin poder llorar ya... No puedo. Y no estoy seca, ni ida, no... Estoy cansada de soñar y soñar con algo imposible en esta vida que llevamos.

**ARISTIDES.** Mañana quízás...

**MEME.** ¿Lo oyen? ¿Lo oyen, Leandro? Con su eterno sonsonete que te fascina como el cascabeleo de una serpiente que va a devorar tu respiración. Vamos, completa tu labor, buen maestro, repítesela a él, si ya no lo has hecho... ¿Cómo, cómo será el mañana?

**LEANDRO.** ¡Tío!

*Silencio.*

**ARISTIDES.** Será como quieran hacerlo los hombres que lo vivan.

**MEME.** ¡Genial! ¡Fanfarrias ahora, las trompetas del Juicio Final, es decir, de La Internacional! La varilla mágica del "Abrete, Sésamo". Basta con que la invoques cuando dudes, a que lo repitas cuando vaciles, a que lo grites cuando te torturen... ¡Ya estás salvado!

**OTRA VOZ DE LA RADIO.** Cien pesos.

**VOZ DE LA RADIO.** Cuarenta y tres mil, ciento veintiséis.

**OTRA VOZ DE LA RADIO.** Cien pesos...

**ELIGIA.** *(Se escucha su voz tarareando un canto congo. No se le ve.)*

Yo soy gangulero,

brisa que el viento me lleva.

Yo soy gangulero,

brisa que el viento me lleva.

**LEANDRO.** *(Entrando.)* ¡Tío! ¿Eligia? *(Mira con asombro a su alrededor.)* ¿Tío? *(La voz de Eligia sube en su recitativo.)* ¿Eligia? ¡Eligia! *(La descubre con la luz; está sentada en el suelo con las piernas recogidas.)* Eligia... ¿le pasa algo?

**ELIGIA.** Se lo había advertido, se lo había advertido...

**LEANDRO.** ¿Y el tío...?

**ELIGIA.** Vinieron a buscarlo. Dieron con él.

**LEANDRO.** ¡Lo cogieron!

**ELIGIA.** *(Niega con la cabeza.)* Logró saltar por esa ventana, bajo los tiros...

**LEANDRO.** Pero... ¿lo hirieron?

**ELIGIA.** Espero que no. Lo amparó mi Sarabanda Siete Rayos... *(Canta.)*

Como soy tan chiquitico

todos abusan de mí.

*(Dejando de cantar.)* Algo, alguien lo delató.

**LEANDRO.** Pero si él salió de la casa para...

**ELIGIA.** Calla, calla... Fue apenas llegado de allá para ir a... Nunca me confía nada, nunca. Soy como una extraña...

**LEANDRO.** Seguro está bien...

**ELIGIA.** Nadie está seguro en esta tierra, nadie...

**LEANDRO.** ¿La lastimaron, Eligia?

**ELIGIA.** Pero no lograron nada, no van a lograr nada. Mi espíritu congo va... *(Le entra la posesión de un ser. Sonidos peculiares; cae en trance. Se transfigura en un viejo.)* Muy bueno día, muy buena tarde, cómo so, mijo. Aquí Ta Juan Nueve Legua pa repartir misericordia, en esta tierra. Sala Malekun, mijo.

**LEANDRO.** Malekun sala, buen ser.

**ELIGIA.** No ser este buen tiempo, mijo. To estar boca abajo y al revés por el mundere. Fondo de mar revuelto, lanza vientos y lluvias pa encima de to mundera. ¿Cómo so, mijo?

**LEANDRO.** Así mismo es. Luz para su espíritu.

**ELIGIA.** Tú tas metió en pata de los caballo. ¿Cómo so?

**LEANDRO.** ¿Yo...?

**ELIGIA.** No, lo otro, que se llama como uté. Ya so un hombrecito. ¡Cara! Rato que oriná dulce. Picuti hace que lame sucar quemada de una criolla. ¿Cómo so?

**LEANDRO.** Sí... pero cómo supo que...

**ELIGIA.** Ah, mi taba allí, mí... *(Hace señas de fisgonear y se ríe.)* So rica, niño, rica cantidad. Si mi animara carne entodavía... ¡Uh, morder trozo de criolla, ésa! ¿Uté quiere morder ésa y otra criolla?

**LEANDRO.** Sí, claro...

**ELIGIA.** Pues sólo tiene que hacer tre cosa, tan fácil como respirar. Mire pa mí. *(Hace que oye y se tapa los oídos.)* ¿Cómo so?

**LEANDRO.** No oír...

**ELIGIA.** ...na que lo comprometa de eso. Do... *(Hace que busca algo con la mirada y luego se tapa los ojos.)* ¿Cómo so?

**LEANDRO.** No ver...

**ELIGIA.** ...na que lo enrede. Tre. *(Hace que habla y farfulla con la lengua y luego se tapa la boca.)* ¿Cómo so?

**LEANDRO.** ...no...

**ELIGIA.** *(Tapándole la boca.)* ...na que lo venda. ¿So fácil, no?

**LEANDRO.** *(Afirmo con la cabeza.)* ¿Con eso sólo me salvo?

**ELIGIA.** O se hunde... Mí se va chon chon camino guardarraya... Hum, un picuti, dígame a mi caballo, la rebencúa criolla esa de Ligia, que evite le de Osá. Y si ese moreno que dice ser su hombre hace lo que mí deci, no le va a pasar na en este mundere. ¿Cómo so? Pue ora si me voy, cará. Que la divina providensa de esa lo acompañe, mijo.

Yo soy gangulero,

brisa que el viento me lleva,

brisa que el viento me lleva,

brisa que el viento me lleva...

*(Se contorsiona, emite quejidos y se va el espíritu. Vuelve a ser Eligia.)* ¿Qué pasó?

**LEANDRO.** Vino Ta Juan Nueve Leguas.

**ELIGIA.** *(Arreglando la casa.)* Ese bandolero, descarado, negro manigüero. ¿Qué ha hecho por mí y tu tío, eh? ¿Qué?

**LEANDRO.** Le dejó un recado.

**ELIGIA.** Buena estoy para recados. Que me traiga vivo y coleando a Aristides, eso es lo que tiene que hacer.

**LEANDRO.** Dice que si sigue su consejo no le va a pasar nada a...

**ELIGIA.** ...durante nueve noches dormir en lugares distintos...

**LEANDRO.** Y si usted se está tranquila...

**ELIGIA.** Tranquila, tranquila no voy a estar nunca. Ni bajo cuatro varas de tierra. Mi espíritu estará dando zánzara por todo el universo celestial cobrándomelas todas las que me han hecho en esta vida. El Ta Juan no me conoce bien. No lo voy a dejar más bajar al plano tierra. El va a ver. ¿Tú no sabes lo que me dijo la última vez que vino? Que al negro rojo le esperaban los mejores momentos de su vida, a partir de pronto. Y mira...

**LEANDRO.** ¿Y por qué no?

**ELIGIA.** ¿Tú crees, sobrino?

**LEANDRO.** Usted es la que cree y debe saber.

**ELIGIA.** Mira... *(Se echa a reír y Leandro con ella.)* Soy una incrédula. Pero, mira, por una o por otra, ahora mismo voy a montar una obra sobre Santa Bárbara bendita, ángel de la guarda de tu tío, aunque él no quiera aceptarlo.

**LEANDRO.** Espero le funcione. Mañana vuelvo a darle una vuelta y ver si sabe algo del tío.

**ELIGIA.** Leandro... ya tú eres un hombre, sobrino... ¿De qué te ríes?

**ARISTIDES.** Mejor me marcho ahora...

**MEME.** Sí, anda, ya sembraste tu semilla, ya podaste el árbol a tu gusto... Espera tu cosecha sentado. Pero ésta no, sabes, ésta no. Entrégale esa bazofia, Leandro, entrégasela...

**LEANDRO.** Pero, tía, si tengo que...

**ARISTIDES.** Dámelos, sobrino, dámelos.

*Leandro le da las proclamas.*

**MEME.** Y ahora, márchate, escóndete en ese lugar y no vuelvas a pisar más nunca esta casa para corromperla con tus prédicas. A éste lo defenderé al precio de mi aliento. Pero no lo ganarás, no, Aristides, no.

**ARISTIDES.** No cambias, Memé, no vas a cambiar nunca, querida hermana.

**MEME.** Antes de hacerlo me miraré en tu espejo. ¡Vete!

**LEANDRO.** Tía...

**MEME.** ¡Cállate! ¿Qué esperas, Aristides?

**ARISTIDES.** Suerte, sobrino. No te preocupes, todo se arreglará. Buen día. *(Sale.)*

**MEME.** ¿A dónde vas tú?

**LEANDRO.** Déjame ir, tía... El no es culpable de...

**MEME.** No lo culpo. La existencia que llevamos es la culpable.

**LEANDRO.** Entonces voy con él.

**MEME.** Ya eres muy grande para levantarte la mano. No me obligues, Leandro.

**LEANDRO.** *(Se enfrenta a la tía y termina tirando el cajón a un lado.)* ¡Mierda! *(Se va al interior de la vivienda.)*

**MEME.** *(Tras un momento.)* Su viva imagen... ¡Ampáralo, Señor, ampáralo!

## ESCENA VIII

*Portal de la ciudad. Leandro y Tato.*

**LEANDRO.** Pues así mismito ha sido, Tato.

**TATO.** *(Tras una pausa.)* Te felicito, Leandro.

**LEANDRO.** ¿Por esa locura...?

**TATO.** Compay, ya usted empezó a ser un hombre.

**LEANDRO.** Si lo que hice fue...

**TATO.** No, no es por eso.

**LEANDRO.** ¿No?

**TATO.** Sino por lo que has inventado. Hay que tener mucha mente o haber visto muchas películas de espionaje para formar un lío tan grande y enmarañado como el que tú me has contado.

**LEANDRO.** ¡Tato, yo te juro...!

**TATO.** Así se comienza a ser hombre en este país: mintiendo en grande.

**LEANDRO.** Pero... y este golpe, y...

**TATO.** No vayas a hacer una escena que falta ahora. ¿Tú crees que si a mí me pasara lo mismo iba y te lo venía a decir así, tan mansito? "Saber callar es un arma de guerra", dijo Humphrey Bogart en la película que vimos en la matiné. ¿Te acuerdas?

*Quedan en silencio. Al rato Leandro niega con la cabeza.*

**TATO.**

Pues si no... *(Canta.)*

Un niche cayó en un pozo,  
las tripas se hicieron pan.

Arré pote, pote, pote,  
arré pote, pote, pan.

*Leandro se niega a entrar en el juego.*

**TATO.**

La lengua se la cortaron  
para hacer un mazapán.

Arré, pote, pote, pote,  
arré, pote, pote, pan.

**LEANDRO.** *(Entrando al juego.)* Hey, hey:

Eran dos enanos  
que temían a la guerra,  
eran dos enanos  
que temían a la guerra.  
Aidi, aida, rataplán;  
que cayeron en la guerra.

**TATO.**

Y el más jandango  
llevó una bayeta,  
y el más jandango  
llevó una bayeta.  
Aidi, aida, rataplán,  
llevó una bayeta.

**LEANDRO.**

Y el más chiquito  
se fue sin cordones,  
y el más chiquito  
se fue sin cordones.  
Aidi, aida, rataplán,  
se fue sin cordones.

**LEANDRO Y TATO.** *(Hablando.)* ¿Y qué podían hacer a la hora del combate?

*Rien, juegan de manos y terminan conmovidos.*

**LEANDRO.** Cuidate, Tatón.

**TATO.** Lo mismo, Betún del negro, lo mismo. Nos vemos entonces... luego.

**BETUN.** *(Sale voceando.)* Limpiabotas, limpiabotas.

**TATO.** Vaya, la prensa de hoy, vaya, con la última noticia, el suceso criminal, la gran estafa y los sucesos en Asia. *(Sale.)*

## ESCENA IX

*Aposento de Eligia. Desorden general. Durante toda la escena se oirá de fondo un radio de algún vecino, que narra el sorteo de la lotería nacional. Escenario aparentemente vacío.*

**VOZ DE LA RADIO.** Treinta y dos mil cuatrocientos doce.

**LEANDRO.** De nada, nada.

**ELIGIA.** Entonces... ¿puedes ayudarme?

**LEANDRO.** Claro, diga.

**ELIGIA.** Alcancé a leer la dirección que le dio tu tía a Aristides antes que quemara el papelito y quiero que les lleves un recado.

**LEANDRO.** Bueno, pero...

**ELIGIA.** Es recordarle lo mismo que él sabe. ¿Puedes?

**LEANDRO.** Cómo no voy a poder.

**ELIGIA.** Escúchame... (*Va a decirselo en secreto.*)

**LEANDRO.** Pero... ¡no!

**ELIGIA.** No me falles, Leandro, no le falles a tu tío.

**LEANDRO.** Es que...

**ELIGIA.** Los santos y todos los muertos te van a ayudar. Sólo te llegas a... (*Le dice algo al oído.*)

**VOZ DE LA RADIO.** Veintidós mil trescientos treinta y tres, premiado en cien mil pesos; veintidós mil trescientos treinta y tres, premiado en cien mil pesos.

**ELIGIA.** Dios mío, chivato. Cómo no se me ocurrió apuntarlo...

**LEANDRO.** (*Busca en sus bolsillos.*) Creo que...

**ELIGIA.** ¿Qué, muchacho, qué?

**LEANDRO.** (*Encuentra el billete de la lotería.*) Que ganamos... ¡Sí, ganamos!

**ELIGIA.** Qué bueno... ¿pero ganaste tú?

**LEANDRO.** ¡Los dos, los dos, los dos! Ella y... Y usted, que también va a disfrutar de esto... ¡Mil, mil pesos! Cuando Memé se entere y... ¡Voy a verla!

**ELIGIA.** Acuérdate antes de lo que te pedí. Es de vida o muerte.

**LEANDRO.** Sí, tía Eligia. Hoy no voy a limpiar más. Deje esto aquí. Hasta luego, hasta luego. (*Sale.*)

## ESCENA X

*Virgen, Picken y Tácita en la acera de Leandro.*

**VIRGEN.** ¿Entonces vive ahí...?

**TACITA.** Si es el que usted dice y el que yo conozco: sí. Y se llama Leandro.

**PICKEN.** Oye eso, con nombre de película argentina. Es Betún, señora, Betún.

**TACITA.** Yo no hago uso de los apodos, joven.

**VIRGEN.** Picken, por favor.

**PICKEN.** Vamos, termina y arranquemos a cambiar eso, Virgen.

**VIRGEN.** Sí, mire, hágame un favor... Dígame que me alegro de que hayamos ganado, que... no sé cómo decirlo; de veras, no sé.

**PICKEN.** Pero resume, Virgen, resume.

**VIRGEN.** Chico, ya déjame en paz un momento. Mire, yo me entiendo pero... ¿me entenderá él? No es por su edad. No. No te rías. Es que él tiene algo que ya quisieras tú para un fin de semana.

**PICKEN.** ¿Eh?

**VIRGEN.** Perdóname, chico. Si él ni siquiera lo sabe. Así es. Intenta parecerse a los demás. Y a ratos lo logra, pero no... él... late. Eso... late dentro. ¿No lo ha visto bien nunca?

**TACITA.** Estoy cansada de verlo, hija, desde que era un vejigo... y a la verdad...

**VIRGEN.** Porque no lo ha visto así... tan indefenso y lleno de... No me haga caso, sabe. Tengo la mala costumbre, desde niña casi, de ponerle ánima a todo, hasta a las plantas. ¿Usted me entiende? A veces parezco una loca cuando siembro una areca... Pero es que hay que animarla. El agua sola no basta. Hay que conversar con ella, así, para que lata en la tierra y se empine y crea en ella y... ¿No?

**PICKEN.** Qué cantidad de guanajerías a esta hora.

**VIRGEN.** ¿No lo ve? Este tiene veinte virtudes, pero ésa no. ¡Qué va! Para él los Leandros son muy insignificantes, ridículos... ¡Qué sé yo! Pero son los que uno encuentra una vez y dicen algo... hacen un gesto así o callan de repente, sin venir al caso. Y uno descubre en ese instante que... son, están y... ¡Dios mío! Ya uno los va a guardar siempre como un talismán aquí y aquí...

**PICKEN.** ¡Qué ridiculez!

**VIRGEN.** Sí, tienes razón, Picken, tienes razón. Mire, mejor dígame que le deseo lo mejor de... Tampoco, tampoco, tampoco.

**TACITA.** ¿Quiere que le traiga un poco de agua?

**VIRGEN.** Mire, mejor dígame tan sólo que de no ser Virgen María, quisiera ser Leandro. Más nada. Pero soy Virgen María... ¿No, Picken?

**PICKEN.** La reina de mi corazón. Vamos, que tenemos que correrla en grande esta noche.

**VIRGEN.** Buenas tardes, señora, buenas tardes. No olvide nada, nada.

*Picken la arrastra casi consigo.*

## ESCENA XI

*Aire Libre del Prado. Natacha, Tamakún, Pordiosera, Cesante y Empleado.*

**NATACHA.** (*Emocionada toca la guitarra y canta.*)

Si yo tuviera un corazón,  
el mismo que perdí.

Si olvidara a la que ayer  
lo destrozó

y pudiera amarte,  
me abrazaría a tu ilusión  
para llorar mi amor.

*Los presentes apenas aplauden con desgano. Entra Leandro buscando a alguien.*

**TAMAKUN.** Y ahora para ustedes, querido público, ponemos a vuestra disposición las fantásticas dotes de pitonisa de madame Nati. (*Le venda los ojos.*) Ella nos descubrirá todo, lo adivinará todo. Nati, concéntrese un momento. Concéntrémonos todos...

**LEANDRO.** (*A la Pordiosera.*) No ha visto usted a...

**PORDIOSERA.** (*Niega con la cabeza.*) No te quedas tú a ver nada.

**TAMAKUN.** (*Tomando del bolsillo del Empleado un peine.*) ¿Qué es este objeto que tengo en mis manos?

**NATACHA.** Un peine.  
**LEANDRO.** Pero es que...  
**CESANTE.** Esto hoy no pinta bien.  
**TAMAKUN.** ¿De qué color es?  
**NATACHA.** Rojo.  
**EMPLEADO.** Más vale precaver...  
**TAMAKUN.** (Tomando una cartera que lleva la Pordiosera.)  
 Esto que tengo en las manos es...  
**NATACHA.** Una cartera.  
**TAMAKUN.** Y tiene adentro...  
**NATACHA.** ¡Aire!

*Tamakún la volteo. Todos aplauden. Entra Gabriel. Tamakún sigue mostrándole prendas de los presentes y Natacha respondiendo en una escena muda y como fuera de foco.*

**GABRIEL.** Qué bueno que ya estás aquí.  
**LEANDRO.** Creí que no llegabas nunca.  
**GABRIEL.** Algo anda mal.  
**LEANDRO.** Tú también.  
**GABRIEL.** Es una corazonada.  
**LEANDRO.** Casi nunca se dan.  
**GABRIEL.** Ojalá. ¿Me trajiste eso?  
**LEANDRO.** No, las tiene mi tío... Pero están seguras. El...  
**GABRIEL.** ¿Ves...? Calla. Ahí viene tu amigo de ayer.

*Se acerca Evaristo.*

**EVARISTO.** Buenas tardes, jóvenes... ¿Arreglando el mundo?  
**GABRIEL.** Buenas. No, ya nos íbamos... ¿Verdad, Leandro?  
**LEANDRO.** Sí, ya nos vamos.  
**EVARISTO.** Pero ahora, cuando viene lo mejor del espectáculo.  
**GABRIEL.** No tengo tiempo.  
**EVARISTO.** Lo vas a tener todo, todo el tiempo, jovencito. (A Betún.) Y tú no dejes de ver lo que aquí va a suceder. Es muy ejemplar lo que sigue.  
**LEANDRO.** No lo entiendo.  
**GABRIEL.** Mejor nos vamos, Leandro.  
**EVARISTO.** Ya es tarde, muchachos. (Saca un revólver.) Mejor no se hagan los héroes de película. Quietos.  
**LEANDRO.** ¿Pero usted...?  
**EVARISTO.** Soy el villano de ésta. Lo único que real.  
**GABRIEL.** Usted no puede...  
**EVARISTO.** Intenta moverte y verás si puedo.  
**LEANDRO.** Nos engañó.  
**EVARISTO.** No, les di un chance y los usé en pago. Pero volvieron mansitos por el queso.  
**LEANDRO.** ¿Nos usó?  
**EVARISTO.** Estábamos detrás de tu tío. Y ya ves, cayó también este peje en el anzuelo.  
**LEANDRO.** Si yo no...  
**EVARISTO.** Lograste perderte en una cuadra, pero en una. Y así di con él.  
**LEANDRO.** Usted no sabe a dónde...  
**EVARISTO.** Tú vas a decirme donde está ahora.  
**LEANDRO.** No le diré nada. No sé nada...  
**LEANDRO.** Yo sé cómo hacerte volver la memoria. Descuida. Verás qué sencillo es. (A Gabriel.) ¿Tú has oído cómo no?

**GABRIEL.** ¡Rata!  
**EVARISTO.** ¡Qué buen texto! ¿Vargas Vila o John Wayne?  
**GABRIEL.** ¡Su madre!  
**EVARISTO.** Pobrecita. Ese es de Popeye, el marino, o de Dick Tracy.  
**GABRIEL.** Mire...  
**EVARISTO.** Estoy jugando al duro...  
**MARTINEZ.** (Llega.) ¿Ya comenzó la función?  
**EVARISTO.** Creí que se iba a perder la tanda.  
**MARTINEZ.** (Sacando su revólver.) Qué va. Si saqué en primera fila. ¡Avanti!  
**EVARISTO.** Oigan, miren todos aquí. Esto va a ser lo nunca visto.

*El resto deja el juego anterior y se incorpora a éste.*

**EVARISTO.** Ahora el gran mago de los tiempos modernos, quien les habla, les va a poner sobre la mesa, sus más caros anhelos. Al simple: "usted quiere, usted sueña". (Apunta a Martínez.)

**MARTINEZ.** La patria, el orden, la moral.  
**EVARISTO.** (A Tamakún.) Usted quiere, usted sueña.  
**TAMAKUN.** Con el bienestar y la gloria.  
**EVARISTO.** (A Natacha.) Usted quiere, usted sueña.  
**NATACHA.** Con un hogar y un caldero lleno.  
**EVARISTO.** (Al Empleado.) Usted quiere, usted sueña.  
**EMPLEADO.** Aquí, compre más barato por docena.  
**EVARISTO.** (Al Cesante.) Usted quiere, usted sueña.  
**CESANTE.** Señor, tiene un trabajito.  
**EVARISTO.** (A la Pordiosera.) Usted quiere, usted sueña.  
**PORDIOSERA.** Una limosna, por el amor de Dios.  
**EVARISTO.** (A Leandro.) Usted quiere, usted sueña.  
**LEANDRO.** Con... Ese olor en uno que me emborrachaba cuando la dejé y que no era mi sudor, ni el suyo, sino... ¡el de ambos! ¿Era el amor?  
**EVARISTO.** (A Gabriel.) Y ahora a usted, joven, lo voy a ayudar en lo que usted quiere, con lo que usted sueña. Vamos... repita: "Viva el honorable señor presidente de este país". (Le pone la punta de la pistola en la boca.) Repita, tiene diez segundos.  
**GABRIEL.** Que no me dé más vueltas la cabeza. Me late tan apurado que todos lo van a oír. En cualquier momento se me va a salir del pecho y rodar al suelo ante los ojos de todos. Tengo... Pero estoy seguro que voy a descubrir algo, a encontrar algo, a... ¿Y ya nada va a ser igual? ¡Nada!  
**EVARISTO.** Nueve y...  
**GABRIEL.** (Como si lo gritara, pero sólo lo enuncia con los labios y el ademán.) ¡Abajo la dictadura!  
**EVARISTO.** Ángel de Dios. (Aprieta el gatillo: sonido seco del vacío. Todos quedan impávidos. Carcajada de Evaristo.) Oh, surprise. Old black magic collar! No es tan fácil, jovencito, salir por la puerta grande. Todos tenemos mucho que conversar aún, mucho. Desalojen, desalojen este sitio. (Todos salen.) Por hoy se acabó la función pública y comienza la privada. Vamos, Martínez, como siempre, el lorito que mejor cante tendrá su tajadita, ¿no? (Sale con Betún y Gabriel.)

## ESCENA XII

*Una calle cualquiera. Escenario vacío. Temprano en la mañana. Aparece el ruido de los carros de microondas, que comienza a elevarse hasta lo insostenible, inundando la escena, mientras entran de una manera extracotidiana y de diferentes partes: el Cesante, la Pordiosera, el Empleado, Tamakún, Natacha y Tácita. Cuando comienzan los ruidos de frenos y portezuelas de autos que se abren y cierran, ya todos están en el centro, sin dejamos ver lo que parece ser su centro de atención. Gestos de estupor, dolor y lástima, sin sonidos. Aparece Memé por una esquina, con su jaba.*

**TACITA.** (Saliedo del grupo.) Es horrible, Memé, horrible. (Se apoya en Memé y solloza.) Horrible, horrible, horrible.

**MEME.** (Dándose ánimos, enrolla su jaba.) Control, Tácita, control. (Avanza hacia el grupo y aparta a los demás que van quedando a los costados o como en un rictus de máscara. Al fin queda enfrente del motivo de atención. Es el cadáver de un hombre. Memé busca apoyo en Tácita.)

*La Pordiosera se arrodilla y levanta la cabeza del yacente, en su regazo, como una pietá. Limpia su cara ensangrentada con su mano.*

**PORDIOSERA.** Pobre muchacho, tan sólo calló. (Vemos que es Gabriel.) Mejor no veas a los que nos quedamos. (Le cierra los ojos.)

**CESANTE.** ¿Qué país es éste?

**MEME.** (Se vuelve de frente al público con los ojos cerrados, respira hondo y traga en seco.) Debo continuar al mercado, Tácita. Ya nada resolvemos aquí.

**TACITA.** Ah, Memé, ya tengo lo suyo. (Abre su monedero, saca tres billetes y se los entrega.) Y gracias por su ayuda.

**MEME.** Para lo que sirve. (Lo guarda en un pañuelito y lo esconde en el seno.)

**EMPLEADO.** ¿Mañana recordaremos esto? ¿Y para qué?

**MEME.** (Se dispone a salir de escena por un lateral, cuando queda como petrificada, mirando hacia una esquina. Al momento vemos aparecer a Leandro, que avanza hacia ella lentamente, serio, pero esbozando una sonrisa.) ¡Dios mío!

**LEANDRO.** (Se detiene frente a ella. No sabe qué hacer. Busca algo en sus bolsillos, lo encuentra y se lo extiende a Memé. Es el billete de la lotería.) Tómelo, tía. Es suyo.

**MEME.** (Lo toma al fin y negando, maquinalmente, lo rompe en pedazos.) Muchacho.

**LEANDRO.** Es el gordo, tía, el premio gordo.

**MEME.** ¿Y cómo será el mañana, muchacho, eh, cómo? (Deja caer los pedazos del billete al suelo.)

**LEANDRO.** (En el suelo, recogidos como puede.) Cómo... ¿Cómo? ¡Cómo! Pues como puedan hacerlo quienes lo vivamos. Entiéndame, tía, entiéndame. ¿Cree que tengo el corazón helado, no? ¿Que hasta he olvidado el álgebra y la geometría? ¿Qué fácil, no? (Pausa.) Hoy el agua me entraba por todos los orificios de la cara. Y cada vez que empujaban mi cabeza en la tina repleta, sentía que todo me explotaba. El tiempo era un peso enorme que se me iba, se me consumía en el aliento y el ahogo. Y no me venía a la mente ninguna palabra hermosa, ningún paisaje maravilloso, ningún senti-

miento elevado. Sólo quería respirar, tía, respirar, respirar.

*Silencio. Los personajes comienzan a salir de escena lentamente. Memé los mira y ve al cadáver, mira a Leandro recomponiendo los trozos del billete y sólo entonces se pregunta, deteniendo a todos.*

**MEME.** ¿Sin sueños...? Betún...

*Todos se miran y miran al público con sus caras sin énfasis ni respuestas, buscándolas. Memé desenrolla su jaba y se dispone a salir.*

**YERBERO.** (Entrando.) Vaya, mi casera:

Yerberero. Albahaca.

pa'limpiar su casa.

Higuereta pa' el mal,

muy buena receta.

Abrecamino

pa'aclarar su destino.

Vaya casera, compre un ramito, pa'su desenvolvimiento.

**MEME.** Déme algo de todo. (Saca su dinero del seno.) Lo vi todo, lo oí todo... ¿Qué quiere que le diga?

**TAMAKUN.** Ahora, un buen cierre, Natacha. ¡Adelante!

*Toda esta parte es para el público.*

**NATACHA.** (Canta intensa y conmovida.)

Di si encontraste

en mi pasado

una razón

para quererme

o para olvidarme.

Pides cariño,

pides olvido

si te conviene.

No llames corazón

lo que tú tienes.

De mi pasado

preguntan todos

que cómo fue.

Si antes de amar

debe tenerse fe.

Dar por un querer

la vida misma

sin morir,

eso es cariño

no lo que hay en ti.

Yo para querer

no necesito una razón,

me sobra mucho,

pero mucho corazón.

**TAMAKUN.** Coopere con el artista cubano. Coopere. Y aplauda, coopere y aplauda.

*Las luces se van apagando sobre ellos y el cuerpo yacente. Apagón final.*

# ASUMIR EL MESTIZAJE DE LA CULTURA CUBANA

Alberto Curbelo

JEANNE DARY

"La obra de Eugenio Hernández Espinosa se inscribe, como la de Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Alejandro García Caturía, Amadeo Roldán, Wifredo Lam, dentro de la vertiente más pura del arte popular cubano en su nivel más alto".<sup>1</sup>

*Sus textos dramáticos desentrañan no ya la intimidad del negro -por lo que goza de privilegio en el Olimpo de nuestros dramaturgos- sino la manera de ser del cubano, su tragicomicidad, su condición cultural distintiva dentro del contexto caribeño e hispano-afro-americano.*

*Su teatro no es la representación del blanco cómico con careta de negrito que se burla de sí mismo o del negro catedrático. Es, ante todo, la escena en la que el cubano dice lo suyo, "lo que le sale de adentro", en sus tonos y modales, con sus emociones, violencias y maneras de amar y rebelarse socialmente.*

*Hernández Espinosa logra -acaso como ningún otro dramaturgo cubano- revelar la naturaleza litúrgica y mágica del hombre que no se reconoce aislado en su Isla sino multiplicado en su conjunto de islas -Cuba es un archipiélago- y en su condición de ser sincrético y destinatario de un futuro común.*

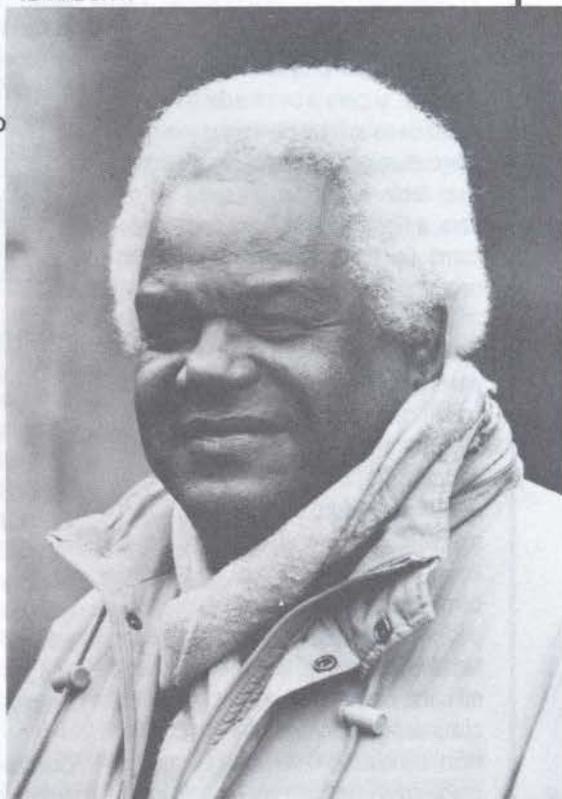
Como autor -afirma al arribar a su cumpleaños 60-, me vi en la necesidad de plasmar al hombre negro con su historia, con sus dolores, exento de todo prejuicio social y cultural. Era mi respuesta a un vacío que se daba en nuestro teatro,

<sup>1</sup> Inés María Martiatu: Prólogo a *Teatro*, de Eugenio Hernández, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p.22.

no así en otros géneros literario dramático solamente estaba presente el hombre negro a nivel de una pálida pincelada, como elemento humorístico, como el "vivebién", el criado, etc., o, a veces, en la crónica roja como elemento antisocial, desclasado. Me sentía ausente de una manifestación tan importante como el teatro. YO NO EXISTIA. La historia la escribían otros: mis amos, mis caballeros... Para estar presente en esa leyenda tenía que ser el negro con ama blanca. Me propuse entonces existir como soy: un negro con arma negra, que implica aceptarme tal cual soy, sin avergonzarme de mi color, pelo, rasgos, gustos, historia, procedencia, formas de ver y enfrentar la vida, de integrarme al medio social como un ente vital y transformador.

*La tipología del bufo fue mestiza, como también la del vernáculo. El negro, la mulata, la brujería, el ñañiguismo, etc., nutren gran parte del repertorio teatral cubano.*

El tratamiento que se le daba al negro en el teatro cubano era muy esquemático. No aparecía el hombre como tal, sino más bien una caricatura. El vernáculo tuvo sus aportes en lo actoral, no así en lo autoral. Contribuyó en gran medida a crear arquetipos que estaban muy lejos de expresar nuestra identidad.



• Eugenio Hernández Espinosa. Dramaturgo y director teatral.

Conozco creadores, honestos y preocupados con esta problemática, que cuando plasman su obra caen en la trampa de sólo utilizar al negro en los papeles que históricamente el blanco lo utilizó. Cuando se piensa en un médico, ama de casa, maestra, en algún profesional, protagónicos, jamás se mira hacia un negro para representarlo. O, en el mejor de los casos, si se le ha dado la posibilidad de asumirlo, se le lleva a una caracterización que lo aleja de su código gestual y cultural, y entonces ésta -como podemos ver en la televisión en esos casos- queda vacía, a nivel de caricatura.

No se trata de darle la posibilidad de actuar al negro, sino de que suba a escena para algo más que para hacer reír, para interpretar toda la gama de las emociones humanas en la infinidad de peripecias de la vida. Por supuesto, esto no depende totalmente del director, más bien del autor, del dramaturgo.

El cubano es intensamente teatral, sobre todo aquel que no se avergüenza de su cultura, se proyecta desprejuiciadamente, supera la barrera del color y es capaz de asumir los elementos y valores interculturales de nuestra nacionalidad. Esto tenía que estar presente en mi obra, a riesgo de que fuera encasillado como un autor populista, folclórico, negrista.

Yo me propuse llevar a la escena cubana la historia del negro desde su primera presencia en nuestro continente. Es una ambición desmedida, pero es mi necesidad de expresión. Se admite, se conoce más bien al negro esclavo, al de solar, marginal, pero no al cimarrón, no al insurrecto, no al intelectual, no al negro como ser humano en toda su complejidad. Por mi propia procedencia y necesidades expresivas, no podía obviar, en mi obra, ninguno de los componentes culturales e históricos que me conforman, aunque corrí el riesgo de ser excluido como creador, por no responder a patrones oficiales.

*¿Considera que no se ha tomado conciencia de que nuestra problemática no es racial sino cultural?*

Esa toma de conciencia no ha podido desarraigar en toda su totalidad al pensamiento clasista-racista que está presente en algunos sectores de la población. Lo vemos cuando se esgrimen conceptos estéticos, formas de conducta, valoraciones peyorativas sobre el habla y la cultura populares. No olvidemos la extensa polémica que generó la película **Patakin**, de Manuel Octavio Gómez, alrededor del habla popular cubana, con un enfoque en muchos casos seudocientífico.

No se trata de excluir un término o una frase que puede estar incorporada orgánicamente a nuestra realidad, ni tampoco de instruir al hombre y darle la posibilidad de que pueda ser un profesional, sólo por el hecho de que lo sea, sino de educar al hombre para que pueda cimentar valores contra prejuicios y esquemas que puedan llevarlo a aceptar miméticamente estructuras y formas culturales foráneas, como ha sucedido -y sucede- tantas veces. Con esto no quiero decir que renunciemos a las influencias orgánicas de otros contextos, porque eso sería negar nuestra propia historia, nuestra identidad que, como bien dijera Fernando Ortiz, es la conjunción de varias culturas, lo que él llamó un "ajiaco".

*Ajiaco que también usted ha llevado al teatro, mezclando credos y estéticas, códigos culturales y gestuales, géneros artísticos, fundiendo en una misma escena el drama con la música y la danza.*

La cultura cubana es mestiza; todo está mezclado. Es un "ajiaco", porque en ella hay una gran dosis de África, una gran dosis de España, una dosis también de China, y de todos los pueblos que de una forma u otra tuvieron su asentamiento en nuestro país.

Cuando ya vienen mis inquietudes como autor dramático, trato de incorporar todo lo que en mí era orgánico, como hombre de la calle, a una realidad mucho más concreta, selectiva. Descubro que ese mundo no aparecía en toda su complejidad y dimensión en nuestra literatura, fundamentalmente en el teatro.

Y en el marco en que me crié y desarrollé estaba presente la cultura popular como elemento fundamental: la música, la danza... Fui parte activa de todas esas manifestaciones. El bailar me obligaba a una gestualidad, a un movimiento rítmico, a un sentido del espacio. Descubrí más tarde que se daba en el hombre de la calle: la forma de moverse, de gesticular. Se podría decir que ese hombre de la calle estaba constantemente bailando y cantando, sin que de manera

directa se escuchara. Es que precisamente en el origen, en la génesis de nuestra cultura, tanto en las raíces africanas como en las hispánicas -sobre todo en la España andaluza-, hallamos esos elementos como proyección fundamental.

*La religión, la Santería cubana, la liturgia y los ritos del cubano son fuentes vitales de las que ha bebido su obra dramática y puestas en escena.*

Hay una gran teatralidad en esos mundos, una expresividad dramática tremenda. En la ritualidad del abakuá, en la Santería cubana de origen yoruba... Pero también en el canto, en el baile, en la liturgia, en la oralidad, en el saludo... En nuestro contexto, un color alcanza un valor extraordinario... Un valor que la escena no puede desconocer. Eso he tratado de rescatar en mis obras y en mis puestas, fundiendo el canto, la danza, los gestos y atributos que laten en esas realidades; pero sin un sentido religioso, aunque estos personajes actúen en ese mundo.

Lo más importante para mí es que esos elementos alcancen una expresividad escénica, se integren a un código escénico. Busco un teatro total. Bajo esa concepción creé Teatro Caribeño, basado en la idea del actor total y partiendo de las influencias de la Santería, de la cultura popular. No como un rescate religioso, sino para crear una escena que absorba en toda su dimensión elementos fundamentales que conforman nuestra cultura, nuestra identidad.

*Parte de esos elementos, pero conforma una escena irreverente, desprejuiciada. Como en María Antonia o en Oba y Changó.*

Esa irreverencia mía ya se aprecia en los mismos patakines, en la relación entre religiosos y orichas. **Odebi el Cazador**, como historia, no existe. Yo la inventé. Lo mismo hice con **Oba y Changó**. Me doy la libertad de inventar, de crear historias a partir de determinados elementos y patakines. Las constru-

yo partiendo de los cantos, bailes y toques, para revitalizarlos. Trato de proyectarme artísticamente, como un creador, no como lo haría un religioso. O alguien que trate de hacer folclor. Porque tampoco soy un folclorista.

Con **María Antonia**, el Consejo Nacional de Cultura nos llamó porque los religiosos estaban molestos. En un ensayo tocamos un canto fúnebre, el *aumba waorí*, que luego tuvimos que sustituir por otro, menos sagrado, para poder conservar en escena la posesión, bajar a Orula, el oráculo de Ifá... La acción de María Antonia y sus relaciones con el Ifá y el babalao son también irreverentes.

En **Calixta Comité** puse en tela de juicio a cierto tipo de dirigentes, que molestó a determinadas personas. Fue también, para otros, una obra irreverente, pues, en aquel momento, no se podía decir, por ejemplo, que había funcionarios que malgastaban recursos, ni que existía toda una comunidad llamada *lumpen*, una realidad conformada por problemas sociales, no hereditarios. Pero vino el Mariel y demostró que sí existía.

He hecho un teatro para reflexionar sobre los prejuicios raciales y culturales que aún perduran a nivel de individuo, el problema de la doble moral, los falsos valores, el oscurantismo político, las mentalidades retrógradas; para plantear que la cultura es potestad de toda la población, independientemente de su extracción social.

En *Bohemia*, cuando se estrenó **María Antonia**, Nati González Freire escribió: "Muchas son las historias de amor que se han contado en el teatro. Faltaba la de Eugenio Hernández para que contáramos con una verdaderamente cubana. Cuando uno asiste al ensayo de **María Antonia**, además del impacto que causa esta tremenda mujer, lo que más impresiona es el mundo de pasiones y ambientes que descubre". Si a ella le resultó fácil descubrir esos ambientes, fue porque como autor, con toda la irreverencia que nos caracteriza, me propuse ir a nuestra esencia. ■

# tablas

## LA DRAMATURGIA EN LA DANZA CUBANA ACTUAL

*Momentos de la mesa redonda que, en torno a esta manifestación artística, se efectuó en la ciudad de Matanzas -previa al Concurso Nacional Coreográfico Danzan Dos-, organizada por la revista **tablas**, Danza Espiral, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el teatro Sauto. En la misma, estuvieron presentes coreógrafos, bailarines, críticos, investigadores y especialistas.*

**RAMIRO GUERRA** (coreógrafo, crítico y teórico, maestro de la danza moderna en Cuba): El tema es muy importante, porque siempre se piensa que esto de la danza es llegar y bailar; soy de los que considera que detrás de cada danza tiene que existir un tipo de dramaturgia. Todo este asunto se enreda y nos lleva a indagar sobre qué es dramaturgia en el arte teatral y qué lo es en la danza; cuál es el puente entre una y otra; qué era en el siglo XIX y qué es actualmente, cuando el artista está más relacionado con la danza-teatro.

Esto de la dramaturgia en la danza incide -y nos ha golpeado muchas veces- a la hora de hacer guiones; porque en Cuba el derecho de autor está regido solamente por la presentación de un guión, en el que está latente la idea. Ahí en esa idea es donde pervive la esencia del problema de la dramaturgia en la danza.

**LILIAM PADRON** (coreógrafa, bailarina y directora de Danza Espiral): En los espectáculos que están dentro de las líneas de las estructuras postmodernas, encontramos una dramaturgia fragmentada, en la que no existe una acción lógica; hay obras que sí la tienen, mientras otras no. Opino que aunque sea un poco intuitivo, la dramaturgia siempre está presente, pues uno sabe lo que quiere y busca las vías, la estructura, el lenguaje y la forma que llevará el montaje, con un desarrollo lógico, un principio y una culminación; es decir, toma en cuenta las maneras en que propone llevar el desarrollo de su obra.

**GUILLERMO MARQUEZ** (asistente de dirección de Danza Teatro Retazos, profesor de la manifestación en el ISA y crítico): El problema de la dramaturgia siempre ha estado mucho más cercano al teatro que tiene establecida la historia de la dramaturgia teatral. Así no ha sucedido con la danza.

**ISMAEL ALBELO** (especialista de danza del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y crítico): Considero que es importante referirnos al surgimiento de la danza-teatro. Con su aparición, los teatrístas tuvieron más en cuenta la danza, comenzaron a incluirla en festivales, sobre todo en nuestro país, porque la palabra teatro sonaba bien. La danza-teatro no tiene tanto que ver con el teatro

de tablas, de escena; más bien se apropia de conceptos danzarios. Pienso que la dramaturgia de la danza puede partir de una vertiente argumental: tu quieres contar algo, quieres decir... Y la dramaturgia de la propia danza, que para mí es muy importante; sin ésta no puede estar la otra y parte de la propia coreografía. Esto es para mí lo fundamental en el hecho de la dramaturgia danzaria.

**YANA ELSA BRUGAL** (teatróloga, investigadora y directora de la revista **tablas**): Se ha hablado del argumento. Creo que en todo existe argumento, siempre hay historia; lo que sucede es que son contadas de diferentes formas. En la medida en que digamos que no existe historia, entramos a poner en duda la existencia de la idea. Lo fundamental en todo es la idea; si ésta no existe no hay concepto, no podemos expresar el desarrollo dramático. Algunos creadores sostienen no hacer una dramaturgia preconcebida a la hora de emprender su coreografía, pero si está claro que lo hacen a partir de una idea, y ésta y el superobjetivo me parecen lo más importante en la dramaturgia. Idea, tema y superobjetivo están en todas las particularidades de la dramaturgia que se aplica a cualquier manifestación artística.

Todos los conceptos dramáticos son aplicables a cualquier manifestación, lo que varía es su aplicación y lo que pueda prevalecer en un tipo de actuación y de coreografía; quizás en unos sea más importante la estructura, o en otros la composición. Un concepto puede supereditarse a otro, pero todos tienen su aceptación y análisis dentro de un hecho creador.

**ROSARIO CARDENAS** (coreógrafa, bailarina y directora de Danza Combinatoria): Quería referirme a la claridad de estilo y al factor sorpresa que, aunque pueden estar implícitos dentro de estas estructuras que venimos hablando, forman parte de lo que es la composición y la estructura del lenguaje. Creo que debe haber claridad entre todos esos elementos y el factor sorpresa dentro de los mismos. Trabajamos habitualmente con el lenguaje de las sensaciones, que es completamente distinto. Es muy importante conocer con claridad hacia

dónde uno quiere ir, porque ese mundo sensorial es muy fuerte, al igual que el del movimiento y la imagen. Todo esto depende de la complejidad de la obra y los elementos que uno emplea.

**ISMAEL ALBELO**: Al referirme a la dramaturgia, hablaba del concepto que todo el mundo entiende, o sea, el que tiene la media. La cuestión de la dramaturgia estaba un poco vacía por parte de la gente de danza, porque pensaban siempre que ésta se refería a los teatristas. Y éste es el concepto que todo el mundo tiene de la dramaturgia. En el caso de la danza, independientemente de que se dominen toda una serie de técnicas, no debemos buscar el concepto ortodoxo del teatro, sino tenemos que hallar nuestros propios medios danzarios que nos permitan llegar hasta ahí y que no parten específicamente de un argumento. Por supuesto, si existe, al igual que la idea, pero eso es parte de la propia dramaturgia. El movimiento sin todas esas cosas no sirve para nada.

**ROSARIO CARDENAS**: En ocasiones tú no tienes una idea, porque el lenguaje del movimiento y el de lo sensorial se dan muy a nivel de subconsciente. También hay veces en las que tú comienzas a generar, a partir de ciertos impulsos externos que no puedes reprimir, tienes que preguntar: "¿Esto que está pasando hacia dónde nos lleva?". Entonces, te tienes que dejar llevar porque es un mundo de subconsciente que te va impulsando. Esto no quiere decir que después no agarres eso y digas: "Hasta aquí puedo llegar". Muchas veces, a través del impulso del movimiento comienzas a avanzar en una búsqueda y reconoces que son movimientos interesantes, dados a ser más explotados. Eso es parte de la idea, a partir de que la empiezas a conformar. La distancia entre la palabra y el movimiento es impresionante. Si algo es importante en el teatro en general y la danza son las transiciones. Constituyen el punto básico, en el que se puede aclarar o perder una idea. En ocasiones, salvan o malogran las obras.

**NARCISO MEDINA** (coreógrafo, bailarín y director de la Academia de la Danza que lleva su nombre): Un creador empieza a descubrir en el movimiento toda una riqueza de matices y posibilidades de

decir a través de las sensaciones, que muchas veces nacen implícitas por un impulso que te lanza a moverte, crear y hacer cosas. Uno se va dejando llevar y llega el momento en que sin darnos cuenta hemos construido toda una atmósfera, sin tener una idea específica. No ocurre lo mismo en un proceso de improvisación o dentro del propio entrenamiento; es decir, ya no se nos da como una cosa -por lo menos en mi compañía- establecida. Es todo un proceso creativo que abarca el de entrenamiento, en el que muchas veces comienza a nacer la obra, por un movimiento o una sensación que uno percibió. Es la sensación que recibes primero del cuerpo de un bailarín y luego del otro, y cuando vienes a ver hay todo un sistema de sensaciones e ideas, que es donde está esa dramaturgia que también tiene el movimiento. Muchas veces he estado montando y no es hasta el final que sé exactamente lo que quiero. A veces, es otro ojo quien ve lo que yo no he visto y a partir de ahí empiezo a fijarme y a comprender lo que construí sin haberme dado cuenta. Esto ocurre por haber entrado en un juego de cuerpo, de espacio, de tiempo, de música, de sensaciones. Existen otras obras que parten, esencialmente, de una idea, un guión, un argumento. En mi caso, al final cambia mucho la producción de la idea original, porque el proceso de intercambio con los bailarines empieza a enriquecer mucho más la idea.

**YANA ELSA BRUGAL**: Son otras formas de llegar a la dramaturgia, pero como resultado, después ves **Metamorfosis** y reconoces que existe una idea, una estructura. Quería decir algo de lo que me he dado cuenta por mis últimos estudios y es que se da un proceso -al menos en el teatro es así- de ir más del subconsciente al consciente y no a la inversa; ir a la búsqueda de aproximaciones sensoriales, tanto en la danza, el teatro, como en el arte en general.

**ERNESTO RODRIGUEZ** (crítico y redactor revista **tablas**): La idea, la historia o el argumento y la claridad con que estos elementos deben ser plasmados, me lleva a dos salidas: la organicidad del discurso y el hecho de hasta qué punto la dramaturgia nos permite tal organicidad expositiva. De la improvisación y lo sensorial puede surgir una obra, pero el

arte lo es, a partir de que existe una conciencia de ello. La improvisación responde a un proceso de, búsquedas y todo lo que se quiera; pero al concebir la obra, siempre será necesario depurar, limpiar, suprimir, en pos de lograr que nuestro fruto alcance dimensiones artísticas. La danza como arte no debe ser algo en bruto.

**NARA MANSUR** (poetisa y teatróloga, revista *Conjunto*): La dramaturgia de la danza ha comenzado a incidir desde que se da la danza-teatro y no se cuenta una cosa en abstracto, sino una historia, a partir de que empieza a comunicar una idea que la misma coreografía podía llevar. Eso que se decía de la dramaturgia del movimiento a mí se me parece mucho a lo que sucede en el teatro: esa alta elaboración física que está recibiendo hace ya mucho tiempo, y que lo veo mucho en toda la hechura de la partitura por parte del actor; esa apropiación que hace el teatro occidental de todas las medidas físicas del teatro oriental, de ese movimiento que el mismo Barba ha vuelto sobre él; cómo ese cuerpo desde su estado físico tiene que estar altamente presente, tiene que ser muy atractivo para conseguir un significado pleno en escena. Pienso que eso es algo que hereda también la danza. Desde ese momento, el teatro y la danza están juntos.

**ISMAEL ALBELO**: Con la denominación *danza-teatro*, muchos piensan que comienza este fenómeno, pero el problema de la dramaturgia, si vamos a ver, es tan antiguo como la danza misma, porque ésta, desde sus inicios, lo hizo con una historia, con una dramaturgia...

**ROSARIO CARDENAS**: Un ejemplo lo es *La mesa verde*...

**ISMAEL ALBELO**: Da la casualidad que Kurt Joos es quien impone la palabra en inglés *dance-theatre*, en la escuela que él creó en Alemania; pero la cuestión es anterior a *La mesa verde*...

**ROSARIO CARDENAS**: Pero es en ese momento que se habla más de la danza-teatro...

**RAMIRO GUERRA**: Saber qué es exactamente dramaturgia, quizás no sea tan fácil. Pienso que ésta responde a un

proceso que nos permite crear un límite en el cual nos vamos a mover con coherencia y lógica. La gente de teatro tiene muchas posibilidades respecto a la dramaturgia, poseen un texto escrito u otro que se arma y establece las fronteras en que se moverá la obra. El coreógrafo debe inventar eso en el momento que hace su obra. Frecuentemente ocurre con las coreografías el hecho de que uno dice: "qué interesante, qué interesante", pero se pierde. El movimiento es muy interesante, pero no está conciliado con lo que propone expresar y al final es desafortunada la obra. Por eso existe lo que dice Doris Humphrey, que a veces una obra como que se pierde, pero si al final el coreógrafo sabe "agarrar eso", entonces la salva. "Agarrar eso" es uno de los signos de dramaturgia; saber cómo comenzar una obra, desarrollarla y terminarla.

Narciso Medina estuvo muchos meses dándole vueltas a ese barril, pero llegó el momento en que ya empezó *Metamorfosis*. La dramaturgia no se inició con el barril, sino cuando quería saber lo que iba a decir con el barril y tres hombres. ¿Qué ocurrió? Ante todo, algo que considero muy importante en la dramaturgia: la idea, la de uno y la de los demás participantes; los aportes de cada cual al movimiento, para que al final suceda algo.

Es importante saber depurar y evitar que se nos vaya de las manos nuestra obra. Tenemos que saber decir y repartir. A veces "abrimos la llave" y una coreografía la desbordamos de movimientos y luego en la segunda nos repetimos, reiteramos nuestros materiales físicos.

**ISMAEL ALBELO**: Maestro, ¿qué diferencias ve usted entre coreografía y dramaturgia de la danza?

**RAMIRO GUERRA**: Creo que la coreografía es la estructura de la danza...

**ISMAEL ALBELO**: ¿Y qué es la dramaturgia de la danza sino su estructura?

**RAMIRO GUERRA**: Eso es un juego de palabras y uno puede pasarse horas tratando de componerlo...

**ROSARIO CARDENAS**: Coreografía es todo lo que estábamos hablando, toda la

exploración del movimiento, cómo estructuras ese lenguaje, cómo juegas con los elementos del movimiento. A veces compones con el cuerpo, pero una cosa es componer con el cuerpo y otra es cuando ya quieres transmitir una idea. Ese es el momento en que entra en juego la dramaturgia. Ayuda a establecer una comunicación en la que podemos realizar lecturas.

**RAMIRO GUERRA**: Coreografía es la arquitectura de un edificio; ahora, cualquier arquitecto hizo un edificio con tales características, que se corresponde con tal estilo. La dramaturgia es toda la construcción con los materiales adecuados...

**ISMAEL ALBELO**: En mi caso, para aclararme, quisiera que Yana Elsa me dijera qué considera de lo dicho por Ramiro, si coincide con su definición.

**YANA ELSA BRUGAL**: Me resulta difícil deslindar la importancia de la dramaturgia textual de la espectacular, pero el director artístico es el responsable de todo el espectáculo. Al existir la especificidad denominada dramaturgia, el director -a través de la línea de acción transversal- tiene que ver con todo hasta el resultado final, contando para ello con el escenógrafo, el vestuarista, el actor, etc., para así construir una unidad artística. El dramaturgo se ve más relacionado con la cuestión de la palabra reflejada en la persona del actor, su directo ejecutor; pero aquél -independientemente de su incuestionable autoridad- es parte del superobjetivo del director.

**ROSARIO CARDENAS**: Existe una diferencia. El coreógrafo es también, generalmente, el asesor y el dramaturgo. Crea el lenguaje del movimiento, además de todo ese tejido dramático; es quien vela por todo lo que sucede con la obra. Las cosas que en otra manifestación se separan, aquí muchas veces recaen en una sola persona.

**NARCISO MEDINA**: En ocasiones, el espectador difiere del creador y eso es válido, porque éste estará influyendo de acuerdo con su cultura y nivel de imaginación. Eso es positivo, porque la danza tiene niveles de imágenes en los que resulta sumamente difícil que el especta-

dor siempre perciba exactamente lo que quiso el creador.

**ROSARIO CARDENAS:** Una cosa es que el espectador enriquezca lo que estás queriendo decir y otra que no entienda. Por eso hablé de la claridad del signo. Cuando el espectador enriquece es magnífico. He tenido experiencias en las que el espectador ha dicho cosas muy interesantes sobre mis obras y en otras ocasiones ha coincidido conmigo. Todos tenemos asociaciones diferentes, porque nuestros problemas son diferentes.

**RAMIRO GUERRA:** Pienso que un concepto bien claro de la dramaturgia en el coreógrafo ayuda mucho a decir lo que quiere, aparte de que el público sea capaz luego de dar su interpretación. Lo que debemos cuidar es eso de la ambigüedad, afirmando que el público va a entender. Hay que saber cuándo una cosa se hace con una conciencia de ambigüedad, con finales abiertos y cuando no. La dramaturgia establece una ayuda muy grande en nuestro trabajo, permite conocer cómo movernos, cómo manejar un concepto de significación. Si hacemos una danza es porque queremos comunicarnos, aunque existan coreógrafos que digan que no les interesa el público. Quien hace una obra de arte tiene un instinto de comunicarse. Por eso tenemos que buscar cuáles son las reglas del juego para comunicarnos, por muy amplias y complejas que sean, y debemos saber cuáles son las que vamos a utilizar para establecer nuestra obra. No podemos crear pensando en que tiene que ser el público quien resuelva el conflicto.

**IRMA CASARES** (integrante de Fuera de Balance): El público, despojado de toda una serie de cosas, empieza a ver tu obra, y tú como creador, tienes algo que comunicar; él se lleva su propia idea, pero tiene que ver con nuestra elaboración como creador. En ocasiones el artista deja al margen cosas, para que el espectador se lleve la idea que quiso decir... A veces voy a ver una coreografía y no entiendo nada. No me quiso decir nada. Para mí, el nombre de la coreografía es muy importante. Me ayuda a comprender ciertas cosas. A veces, encuentro tremenda incoherencia entre el título y lo que sucede en la

muestra. Le pregunto al coreógrafo por qué se nombra así la obra, y me pide que le diga lo que vi; si me acerco es porque, realmente, no he logrado ver nada. El me dice que lo deja un poco al margen de lo que como espectador quiera interpretar. Eso tiende a confundir, porque como creador se debe tener una idea clara. Hay una cosa muy peligrosa y que impide que uno capte algo y es lo de hacer por hacer, estar por estar, y uno no logra comprender si es un ignorante o si estamos ante algo con trabajo de dramaturgia que no llega a uno.

**YANA ELSA BRUGAL:** Se habló de la acción, por eso quería decir lo siguiente: el drama es acción y la plasmación de ésta se expresa mediante el movimiento. Me remito al ejemplo que puso Ramiro de que, en ciertas ocasiones, un coreógrafo realiza movimientos con una finalidad. Cuando se dice que una película es de acción -porque tiene muchos movimientos y tiros-, a veces es allí precisamente donde no la hay, pues no sucede nada, al no existir desarrollo del conflicto. El drama reside en cómo expresar una idea en acción; de lo contrario, es un material muy entretenido, que al final no te dejó tesis alguna.

Es absurdo hablar de la teoría del anticonflicto. El conflicto siempre está presente de forma explícita o implícita, como en el caso de Antón Chéjov, en el que se han apoyado coreógrafos del ballet. A este autor -padre de corrientes artísticas del siglo XX- es muy difícil desentrañarle el conflicto, porque aparentemente no existe, pero subyace. Cuando alguien rechaza de entrada el conflicto, está a las puertas del fracaso. Quizás un autor quiera resaltar más el conflicto directo con respecto al tema y al público que va dirigido, o puede que no esté determinado por el enfrentamiento directo; pero sí hay algo que se llama *acción-reacción*, para que aparezca el elemento sorpresa, tan importante en la dramaturgia, como bien dice Rosario. Es lo que se denomina en términos dramáticos *lo inesperado*, que si tiene lógica es una forma lícita de atraer al espectador.

**WILFREDO RAMOS VAZQUEZ:** (especialista en promoción y divulgación del Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana): En el pasado Festival

Elsinor encontré muchos jóvenes que intentaban hacer coreografías, pero el resultado era muy malo, pues no se sabía lo que querían en realidad. Entonces me surgió la duda acerca de cómo se está manejando la enseñanza de la dramaturgia con relación a la danza en la escuela.

**GUILLERMO MARQUEZ:** El ISA no enseña dramaturgia; no existe dentro del plan de estudios. La idea de dramaturgia se empieza a tratar de vincular con la que se imparte en la Facultad de Artes Escénicas, de alguna manera, pero no existe en el plan de estudios de la danza. Se da coreografía con determinados criterios. Eso es lo que pasa y el Elsinor es el resultado de ello.

**ERNESTO RODRIGUEZ:** Al tratar la representación, debemos tener en cuenta que existe un emisor y un receptor, un poco eso que dice la teoría de la recepción. La obra de arte tiene muchos caracteres, entre los que está el polisémico que es del que se ha venido hablando cuando se tocaba esto del espectador y sus posibilidades de interpretación y comunicación con lo que produce el emisor. No debemos pensar que lo de complejizar y envolver en concepciones filosóficas, a veces al uso, es lo que realmente nos hace más auténticos y mejores creadores.

**RAMIRO GUERRA:** La danza establece una relación cinética del cuerpo en acción, que el que está sentado vibra, pero cuando enmarcamos con esa filosofía que tiende al aburrimiento, uno se siente perdido. Podemos darle al espectador, si no entiende del todo, una cantidad de sutilezas que uno está queriendo decir, por lo menos las utilidades del espacio u otras posibilidades del cuerpo que dan vitalidad a un acontecimiento. Ese es uno de los usos de la dramaturgia en manos del coreógrafo. Hay algo con lo que uno puede llegar de modo directo y es la línea emocional. Se dice últimamente que no se quiere dar emoción en la danza ni en ningún arte; pero hay que ver cómo se enfocaba la emoción en el siglo XIX, cómo la enfocaba Pina Bausch, etc. Ese factor de provocar el aspecto emocional con el público yo creo que nunca falla. ■

# YORICK ENTRE NOSOTROS

Maité Hernández-Lorenzo

Del 14 al 17 de noviembre de 1996 la Sección de Artes Escénicas de la Asociación "Hermanos Saiz", en coauspicio con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, celebró la Primera Muestra Teatral de Pequeño Formato Yorick.

Entre sus objetivos iniciales se pretendía, por una parte, el encuentro de jóvenes teatristas del país, que desarrollan este tipo de propuesta; y por la otra, convocaba a los críticos, investigadores y hacedores del arte teatral al concurso "Escena cubana actual. ¿Es fácil ser joven?".

En un principio, Yorick -el travieso bufón a cuyo cráneo y alma dedica Hamlet el clásico monólogo- era un intento de evocar, sólo y aparentemente, el espíritu de sus organizadores y participantes. Sin embargo, su presencia no tardó en instalarse entre nosotros y terminó, felizmente, por hacernos cómplices de su vocación irreverente.

Durante cuatro días, más de diez colectivos del país se presentaron en las Salas Antonin Artaud y Alejo Carpentier, del Gran Teatro de La Habana, y en el Museo de Arte Colonial: de la capital estuvieron Jueguespacio, Pálpito, Teatro en Las Nubes, Humor Causa y Teatro D'Dos; de Matanzas, Teatro de las Estaciones; de Cienfuegos acudió como invitado especial Teatro de los Elementos; de Villa Clara asistieron Estudio Teatral de Santa Clara y Teatro Escambray; de Camagüey nos visitó Teatro del Espacio Interior, y de Santiago de Cuba, Calibán Teatro.<sup>1</sup> En sus

espectáculos pudo apreciarse un amplio abanico de géneros, lenguajes y tendencias; la mayoría, consecuencia de un largo proceso creativo en consolidación; algunos, sin alcanzar aún soluciones atractivas, y otros, que prometen ser, al menos, procesos a observar atentamente como líneas de desarrollo. En definitiva, la selección evidenció las posibilidades de creación, la vocación de búsqueda y, también, los resultados concretos del quehacer teatral de la joven escena cubana.

La sesión teórica, de menor concurrencia, permitió, por último, transgredir la lectura y discusión de las ponencias y polemizar, en gran medida a partir de las mismas, sobre temáticas también sensibles, urgentes, y a veces olvidadas, de la praxis teatral en Cuba: el concepto de vanguardia en nuestras coordenadas, la existencia o no de la vanguardia en el teatro cubano actual, las oscilaciones de las generaciones teatrales, la relación teatro-institución, la responsabilidad del teatrasta como creador, etc. De esos contrapuntos se desprende la *Declaración del Yorick* -panfleto, manifiesto, discurso o comoquiera llamársele, de los teatristas que allí se encontraron. Esta *Declaración...* es la voluntad más aguda de criticarnos, reflejarnos, pero también es la convocatoria a que sea colectivo el espíritu que nos condujo durante esos escasos días. Expresa, a la vez, la necesidad de trazar redes que tejan puntos coincidentes y de apoyo, no de la práctica escénica como tal, sino de una vocación permanente y auténtica de *crear y pensar* para el teatro y desde el

teatro; intentar suplir el silencio o murmullo casi imperceptible entre los teatristas en los eventos al uso, justamente porque no se jerarquizan estos espacios en su diseño; sustituirlos por la algarabía, el alboroto de la palabra, del pensamiento, de la polémica, del diálogo que sólo buscan un sentido: viajar hacia el teatro de hoy.

Así lo demuestran las ponencias premiadas en el concurso teórico. El jurado -presidido por la doctora Graziella Pogolotti e integrado por la actriz Roxana Pineda y el dramaturgo y director Marcial Lorenzo Escudero- concedieron el premio, compartido, al poeta Norge Espinosa por "Contribuciones desde la frontera" y a "Teatro joven cubano: de espacios y de pérdidas", del crítico Omar Valiño. Asimismo, entregó las menciones a María de los Angeles González, teatrológica y especialista del Consejo de las Artes Escénicas de Holguín, por "Escena cubana actual: ¿es fácil ser consecuente?", y al actor, titiritero y director Rubén Darío Salazar por "Teatro de titeres en la Cuba actual, ¿es fácil ser joven?".

A pesar de la pobre participación de funcionarios, críticos y teatristas en general, no vinculados de manera activa al evento, el Yorick fue, también por esa razón, un acto de fe. Fe en el teatro y en el teatro cubano, sobre todo.

Nuevamente evoquémosle. Que la próxima vez no nos sorprenda. Adelantémos, entonces, con las preguntas por venir, semejantes a las que otro espíritu le masculló en la noche. ■

<sup>1</sup> Los espectáculos presentados fueron:

- **El panadero y el diablo**, dirección: Marta Díaz Farré, del grupo Jueguespacio.
- **Piel de violetas**, dirección: Joel Sáez, de Estudio Teatral de Santa Clara.
- **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas**, dirección: Yanisbel Martínez, del grupo Pálpito.
- **Rebis**, dirección: Mario Junquera, de Teatro del Espacio Interior.
- **Marketing**, dirección: Yoel Sánchez, del grupo Humor Causa.
- **Un gato con botas**, dirección: Rubén Darío Salazar, de Teatro de las Estaciones.
- **Inmigrantes**, dirección: José Oriol, de Teatro de los Elementos.
- **Mamá**, dirección: Rolando Tarajano, de Teatro en Las Nubes.
- **Petición de mano**, dirección: Javier Fernández, de Teatro Escambray.
- **La darsena**, dirección: Marcial Lorenzo Escudero, de Calibán Teatro.
- **La noche**, dirección: Julio César Ramírez, de Teatro D'Dos.

El espectáculo **El Príncipe Blu** de Teatro 2 (Proyecto Eclipse), estaba invitado a la muestra teatral, pero por problemas organizativos no pudo presentarse.

# GUANABACOA'96

## GARABATOS DEL RETABLO

A.C.\*



El V Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa'96, efectuado del 17 al 22 de diciembre en la Villa de Pepe Antonio, devino un atractivo evento que, en lo adelante, tendrá carácter bienal.

Convocado por el Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana (CTDCH), el Sectorial de Cultura local y el proyecto Teatro de la Villa, en esta ocasión centró su atención en el teatro comunitario y/o para espacios alternativos, que constituye el grueso de la programación en la capital.

Las provincias habaneras cerraron este año con la más alta programación en toda su historia (más de tres mil quinientas funciones), y entre éstas, correspondieron unas dos mil al teatro para niños y jóvenes, manifestación que ha descollado en los últimos años por su sostenido desarrollo artístico, aun dentro de las limitaciones que afectan al país.

Veintidós grupos de teatro, danza, pantomima y narración oral escénica (con trece obras en concurso y nueve invitadas) se dieron cita en los nueve consejos populares del territorio: dieciocho pertenecen a Ciudad de La Habana, dos a Matanzas y uno a La Habana y Villa Clara, respectivamente. Se realizaron treinta y dos funciones que reunieron a cuatro mil ochocientos espectadores en la Casa de Cultura Rita Montaner, la biblioteca José Machado, la Casa Estudiantil, el Bazar de los Orichas, el Anfiteatro, plazas, parques, escuelas, círculos infantiles, liceos y otros centros del municipio.

### PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

Presidido por el dramaturgo Gerardo Fullea León -autor de **Ruandi, Chago de Guisa** (Premio Casa de las Américas, 1989), **Los profanadores y Betún**, entre otras obras-, el jurado estuvo integrado, además, por los maestros titiriteros Armando Morales, Lida Nikolaeva y Margarita Díaz, la ensayista Inés María Martiatu, la asesora de televisión Elsa Hernández -también fundadora del movimiento de pantomima en Cuba- y el director y diseñador Tony Díaz.

Por su sobresaliente animación en **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón** (Teatro de las Estaciones, Matanzas), Rubén Darío Salazar mereció el Premio Especial del jurado y los premios de puesta en escena del Círculo de Periodistas de Cultura (UPEC) y de actuación de la Asociación Hermanos Saíz (AHS). Signado por los diseños escénicos de Zenén Calero, con una redimensión del retablo, el joven actor pudo desarrollar su elevado nivel histriónico sin hurtar al títere el rol que la puesta le reserva.

**El Príncipe Blu** (Teatro 2-Eclipse), versión de William Fuentes del cuento **El porquerizo**, de Hans Christian Andersen -que le valiera el Premio de Dramaturgia en el I Concurso "Cien obras para un Papalote" y que diera a conocer la revista **tablas** en su número 2/96-, se alzó nada menos que con seis premios y una mención del jurado central y de las demás instituciones y organizaciones

que acudieron a Guanabacoa'96 (UNEAC, UPEC, UNIMA, ASSITEJ, AHS y Sección Sindical de los Artistas Escénicos).

Concebida para títeres y dos actores y diseñada por Santiago Bernal -quien mereció el premio del jurado central y de la AHS en esta categoría, así como el de actuación masculina con muñecos-, a manera de un gran rompecabezas, la puesta de Fuentes admite tanto la manipulación en el retablo como la actuación en vivo en todo el espacio de representación e, incluso, la incorporación de los niños a la banda sonora del espectáculo. La agnición del títere en su plena naturaleza y técnicas de animación por parte de Fuentes y Bernal, les permite concretar, después de sus exitosas versiones de **Meñique y Aladino**, una puesta que puede figurar entre las mejores realizaciones del género en los últimos años.

El grupo Pálpito llevó **El pez enamorado**, de Frank Daniel Santos Zuazo (premio de texto teatral) y dirección de Ariel Bouza (premio de puesta en escena y actuación, conferidos por la UNIMA, y mención de la Sección Sindical de los Artistas Escénicos), excelente e inusual integración del acervo cultural hispánico-campesino y de los recursos del teatro dentro del teatro en un espectáculo para niños.

Dinamitando el uso tradicional del retablo, Ariel y Frank Daniel concibieron una feliz pieza para espacios abiertos, a partir de títeres muy rudimentarios y de una sencilla y oportuna fábula. Con inci-



• El pez enamorado. Grupo Pálpito.

JORGE I. PEREZ

sivo humor, el diálogo teatral adquiere singular latido en las posibilidades históricas de sus dúctiles comediantes, aun cuando Frank Daniel Santos debe y puede alcanzar registros mayores en su labor actoral y titiritera.

Un espectáculo de ese maestro que es Albio Paz, **El gato y la golondrina**, versión de un cuento del brasileño Jorge Amado, fue seleccionado por la Comisión Organizadora para abrir el festival. Con excelentes diseños de Adán Rodríguez (mención) y desempeños actorales de Miriam Muñoz (premio de actuación femenina en vivo) y el propio Adán Rodríguez (premio de actuación de la AHS), conquistó no sólo el premio compartido de puesta en escena sino el favor de los teatristas y del público.

Empeñado en darle al teatro de calle su dimensión como género, el Mirón Cubano (Matanzas), bajo la dirección de Albio Paz, viene trabajando en la línea del pasacalle con acertados recursos escénicos, diseños y, sobre todo, adecuadas proyecciones actorales, lo que no siempre se tiene en cuenta al conce-

bir espectáculos para espacios e iluminación naturales.

De la mano de Luis Emilio Martínez y María Elena Tomás (premio de actuación femenina con muñecos y del Sindicato), Teatro de la Villa presentó el unipersonal **La lechuga y el monte**, del matancero Hugo Araña (**Papito, Osain...** entre sus obras relevantes), en el que la actriz ofrece todo un recital de su valía como animadora de imágenes, a pesar de la endeblez dramática del texto que tomó como punto de partida para el espectáculo.

Félix Dardo, en **¿Cómo cazar un güije?** -que le valiera el premio de actuación femenina en vivo a Malawi Capote-, incursiona en la mitología del duende cubano pero, esta vez, desde la arista del folclor hispánico campesino. Colorida y participativa puesta, que en cierto modo se distancia de producciones anteriores de Los Cuenteros (La Habana), trasciende por la interrelación y comunicación que logra con los pequeños espectadores, activos cómplices de las maldades del protagonista, también conocido en algunas zonas como *jigüe*.

Teatro del Sol, bajo la dirección general de la titiritera Ana Teresa Magán, presentó **Un barco viene de ti**, de la joven dramaturga Nitzzy Grau. Estudiantes del último año de la Escuela Nacional de Teatro (ENT) y actores profesionales reconstruyen en esta puesta de Leopoldo Morales aventuras y fábulas a partir de la exégesis de sueños contados por niños, fruto de sus investigaciones y del trabajo del psicótere, desarrollado por este colectivo (antes, Ismaelillo) durante varios lustros. Tanto el guión espectacular como el juego escénico de los actores/personajes y las plásticas metamorfosis del barco -de una gran economía de recursos- ponen al descubierto valores esenciales desarrollados por los pequeños, de profundas esencias humanas y lúdicas relecturas de personajes tradicionales.

**Un barco viene de ti** rehúye deliberadamente toda narración convencional; no obstante, se resiente al yuxtaponer pueriles interpretaciones vocales e imágenes de excelente factura plástica y expresividad dramática. Leopoldo Morales obtuvo un reconocimiento del jurado cen-

tral y el premio de puesta en escena de la AHS, organización que también distinguió a la novel actriz Yanet Gómez, joven talento que habrá que tener muy en cuenta en empeños futuros. A nombre de Teatro del Sol, su directora recibió del CTDCCH un diploma de reconocimiento por la labor desarrollada con los alumnos de la ENT y por los resultados artísticos alcanzados con ellos en puestas como **Pinocho** y la laureada **Un barco...**

La versatilidad y fuerza expresiva del joven Fidel Galbán (hijo) le valieron el premio de actuación masculina en vivo por su interpretación en **El Gato Simple**, de su padre Fidel Galbán (grupo Rabindranath Tagore, Remedios, Villa Clara). En esta puesta también recayó el premio de música, a manos de Miguel Ángel Galbán, por su excelente factura e integración a los requerimientos dramáticos de este nuevo montaje de una obra archiconocida en el teatro profesional y aficionado en Cuba. Ambos creadores premiados -quizás por la cercanía con el director- son los únicos que parecen comprender la naturaleza del espectáculo, que se resiente por desniveles actorales y manidas proyecciones en escena.

Nancy Reyes, de Teatro de la Villa, recibió un reconocimiento del jurado central por su unipersonal **El mundo no es más que eso**, atinado espectáculo para círculos infantiles, dada su frescura y gracia, muy acorde con sus pretensiones y receptores.

## COMUNIDAD Y CONTEMPORANEIDAD

El encuentro teórico -en horario matutino-, paralelo a las presentaciones de los grupos, atrajo nuevamente la atención de teatristas, funcionarios, críticos, periodistas y público en general. Armando Morales, al abrir el evento, disertó sobre la historia del títere hasta nuestros días, en una magistral conferencia que tituló "De Viduschaka a Pelusín", en la que rindió un justo reconocimiento a la significación -dentro de la escena títeresca en el país- del mítico personaje, creado hace cuarenta años por Dora Alonso.

La asesora de Los Cuenteros, Blanca Felipe, presentó las ponencias "Algunas consideraciones de comunicación y contemporaneidad en el teatro para niños" y "Tradición y contemporaneidad a la manera de Los Cuenteros", en las que aborda (y demuestra) las experiencias de su colectivo, insertado en comunidades rurales.

Raciel Reyes, por su parte, expuso los pormenores del proceso de creación de su espectáculo **Los cuatro reinos del Planeta Negro**, con el grupo Integración, que él dirige, en el que mezcló danzas, bailes, cantos folclóricos, actuación en vivo y títeres de varilla, como parte de las búsquedas por las que transita actualmente.

**Dar al César lo que es del César**, presentada por el maestro-juglar Bebo Ruiz, abordó particularidades y realidades de la labor que ejecuta Juglaresca Habana en casi todos los municipios capitalinos, así como de sus personales apreciaciones éticas acerca del trabajo del juglar en la comunidad. Valiosísima intervención -y, de hecho, un profundo llamado a la reflexión- de una de las voces capitales del teatro para niños y jóvenes en el país.

Una rica relación de espectáculos que funden elementos de nuestra identidad con el trabajo del títere, realizó la especialista y psicóloga Bárbara Oviedo en su ponencia "Títere e identidad"; mientras que la crítica e investigadora teatral Inés María Martiatu, desde el discurso de lo popular en el teatro para niños y jóvenes, hizo una encomiable intervención acerca de las concepciones y definiciones del folclor y la cultura popular en nuestro medio y en Europa.

Con sabiduría y dedicación impares, Esther Suárez, en una de las intervenciones más discutidas y aplaudidas, expuso diversas aristas de la creación teatral para espacios abiertos y alternativos, así como de la infraestructura actual para proyectar una programación como la que sostiene el movimiento de teatro para niños y jóvenes.

## EL ESLABON PERDIDO

La dramaturgia y/o la ausencia de textos teatrales que potencien las inquietudes artísticas y las nuevas formas de concebir la puesta en los 90, continúan siendo el "talón de Aquiles" del teatro para niños y jóvenes. Tanto la muestra concursante e invitada como los profundos debates del encuentro teórico evidenciaron insuficiencias que persisten en montajes, por lo que los directores deben asumir-amén de otras especificidades artísticas- readaptaciones de narraciones o escribir ellos mismos el guión, pocas veces con saldos saludables para sus espectáculos.

Las obras destinadas a adolescentes y jóvenes -como ya apuntara, hace diez años, Freddy Artilles- son el "eslabón perdido" de nuestro teatro. Si los más pequeños gozan de las adaptaciones provenientes de la narrativa (a falta de pan, casabe), de esto adolece la producción destinada a esos segmentos tan importantes en nuestra sociedad, a pesar de los magníficos títulos que para ellos atesora la literatura universal.

Aún dentro de la explosión -para continuar con otro término de Artilles- de montajes para niños, falta validar artísticamente aquellos que se proyecten hacia el universo de las primeras edades, en los que tampoco se pone mucho énfasis por parte de los creadores, tanto dramaturgos como directores y actores. Por ello, el teatro para niños y jóvenes -que ha alcanzado posiblemente niveles sin precedentes en toda Latinoamérica- deberá, en el futuro, enraizar esas marginadas u olvidadas zonas de la creación dramática.

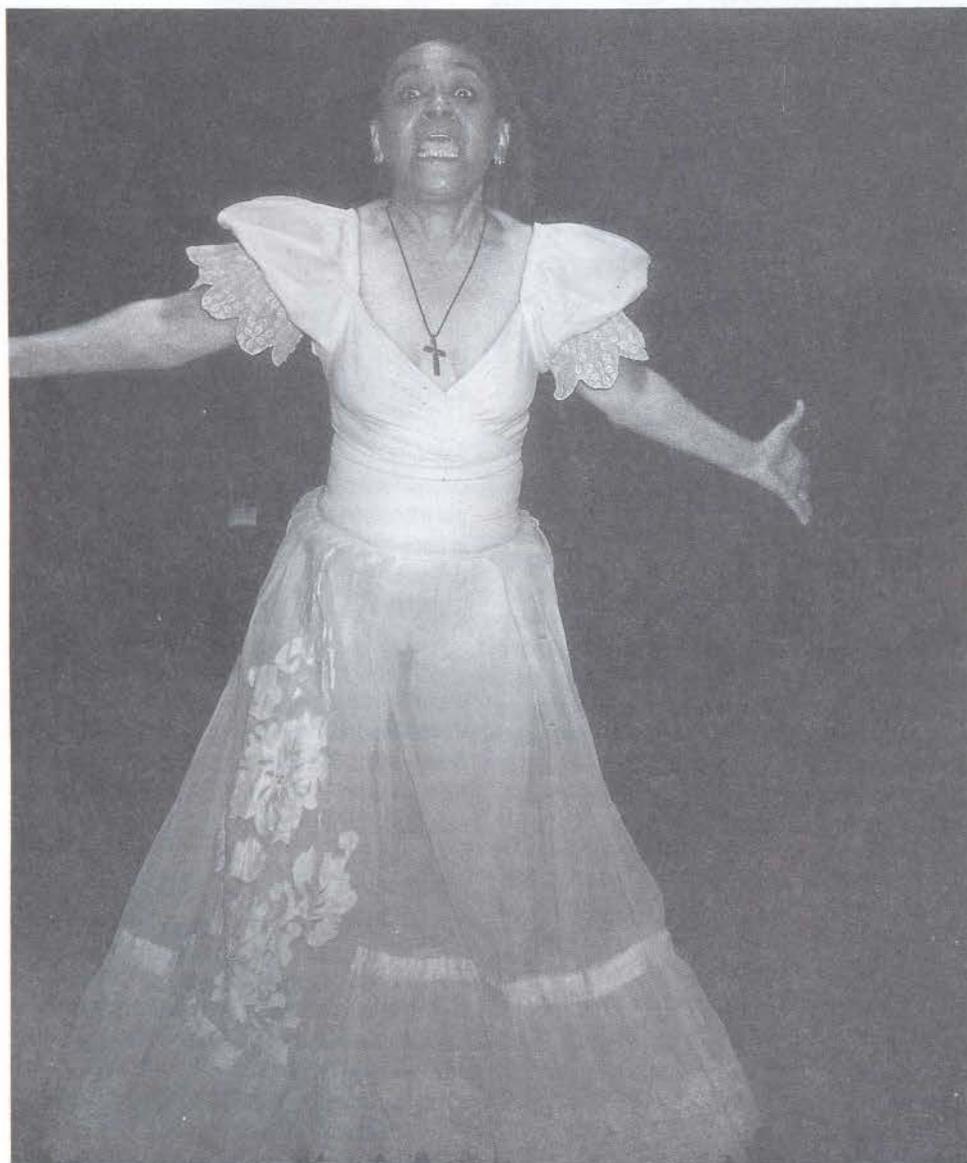
## CODA

En las conclusiones del evento -que contó con la presencia del señor Luis Zúñiga Zárate, director residente de Programas de la UNICEF- se resaltaron las experiencias del Taller de Dramaturgia que, en saludo al aniversario 50 de la UNICEF, desarrollaron de conjunto el Centro Cubano de la ASSITEJ y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con la activa participación de grupos profesionales capitalinos. ■

\* Alberto Curbelo.

## CULTURA Y TEATRO POPULARES

Mercedes Santos Moray



• **Remolino en las aguas.** Compañía Rita Montaner.

ALFREDO JIMENEZ

Dentro del universo de la escena cubana una de las variantes más expresivas es aquella que afincan sus células en la cultura popular y hace de nuestras raíces, de nuestros mitos, la fuente temática de su proyecto y el aliento que las nutre. Tal es la semilla de los monólogos **Masigüere**, de Eugenio

Hernández Espinosa, y **Remolino en las aguas**, de Gerardo Fullea León, presentados ambos en la sala El Sótano, sede del grupo Rita Montaner.

Bajo la dirección de la también actriz Trinidad Rolando, el actor Carlos García, al incorporar el monólogo de Eugenio Hernández, asumía el primer

papel importante de su carrera artística y esto exigía de él la máxima potencia expresiva.

Montada la pieza sobre el orbe de la magia, de la razón y la sinrazón de su protagonista, sobre la sinceridad y el sentimiento como vínculos persuasivos, y estructurada sobre el capítulo trágico del amor, **Masigüere** se sostiene, además, en la cultura popular cubana en la que el mito se encarna en la locura, y el hombre transita por diversos estadios desde el odio hasta el dolor, de la agresividad a la temura, apoyado en un pasado que no abandona y que potencia los resquicios de su lucidez, para dotarle de esperanza en la patética soledad del desamor, con un grado de intensidad y violencia que demanda del actor, y de la dirección escénica, el tejido sutil de los matices para lograr dar las transiciones de una personalidad compleja y difícil.

El *corpus* psicológico, la dimensión de la voz humana y de la gestualidad, con el diseño de luces (a cargo de Tony Díaz, también responsable del vestuario), llevan a Carlos García a medirse como intérprete, a hacer un recorrido no extenso en el plano temporal, físico, del *tempo* escénico, sino por esa otra vía de la distancia estética, algo metafísico si se quiere, donde el *tempo* es otro, frágil como el tejido de la araña y, a la vez, extraordinariamente sólido, mensurable.

Es indudable que el texto de Hernández Espinosa, cuajado de lirismo, en apretada síntesis, diseña un personaje que muchos actores (y también actrices) buscarán para incorporar y que le ha permitido a este actor salir de la rutina, de los personajes episódicos y secundarios, para decir múltiples sueños y pesadillas y abrir, para él como proyecto de vida y de trabajo, mayores ambiciones.

**Remolino en las aguas**, centrado en el mítico personaje de La Lupe, permitió a Fullea León -como lo declara explícitamente en el programa- "una revisitación de un tema clásico entre nosotros, caribeños, incapaces de encararlos con la solemnidad con que lo hicieron tan bien los maestros que nos antecedieron".

Esa mujer, que el propio dramaturgo califica de "polémica", con sus miedos y espantos, sube a la escena bajo la materia, en el "caballo" que le presta Trinidad Rolando, con la dirección de Tony Díaz, también responsable de luces y vestuario en una conceptualización escénica de aquella mujer que fue, en sustancia, música viva y palpante porque es, desde esa condición, la de ser expresión de un decir popular, de la música que nos devela,

desde la sustancia más auténtica y raigal, que La Lupe es un mito.

Trinidad Rolando muestra al público, con el apoyo del trabajo de Alina Torres en la asesoría musical y el repertorio, sus excelentes condiciones vocales, porque si el monólogo de Hernández Espinosa es de acento lírico y exactamente dramático, este otro, el de Fullea, es una pieza de mixtura dramático-musical que mucho gana con la participación de Alina, porque cada canción que nos da Trinidad, en el rol de La Lupe, no es una apostilla al texto sino una articulación orgánica, verosímil, que introduce el elemento lúdico y a la vez mágico de la música, para dar al teatro cubano un monólogo-musical en el que uno de nuestros mitos se adueña de la escena.

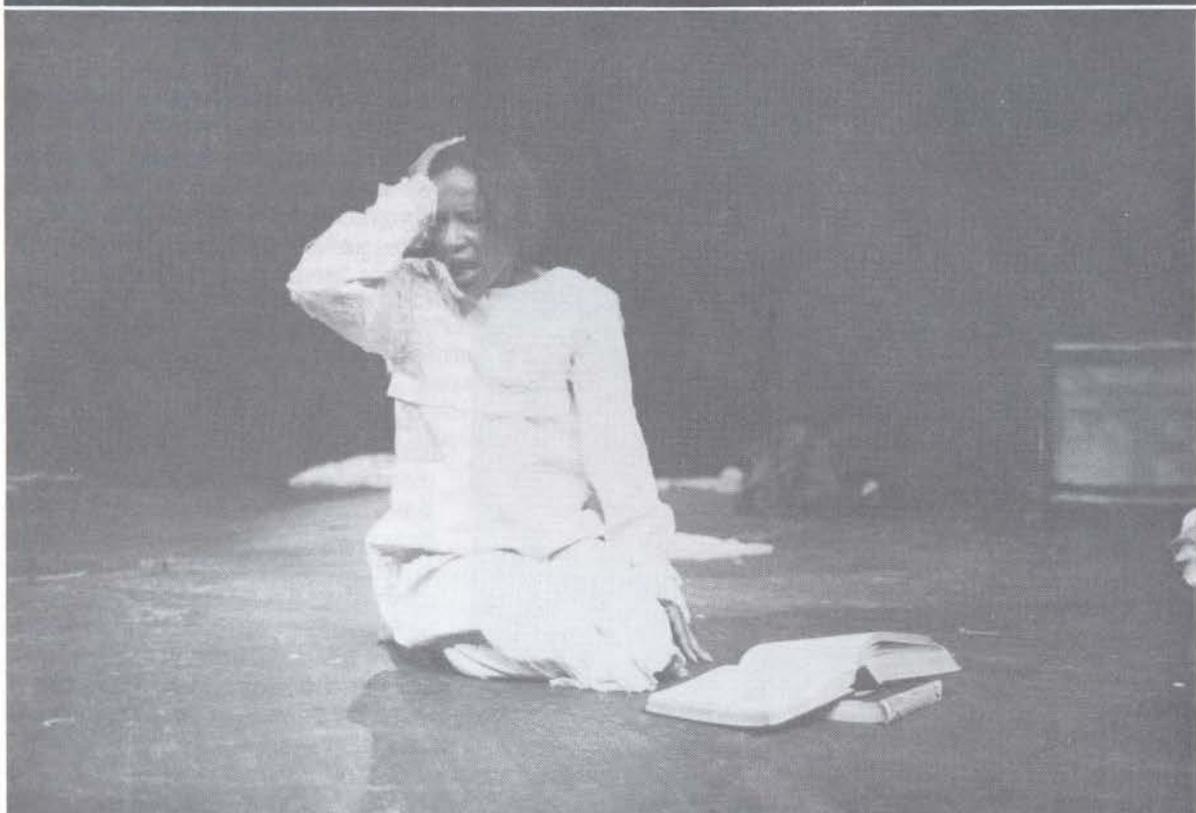
Tensa, firme, voluntariosa, La Lupe -Mayuyi- pasa revista a su existir antes de abandonar la Isla donde ella se nutre y sin la cual su propia voz sería nula, porque carecería de esa magia que ella hizo suya en la tierra de Santiago de Cuba, momento de giro éste en el cual el recuento de la mujer abre espacio para el recuerdo, la memoria es el juego del existir y el monólogo acrecienta su patetismo, cuando de la boca salta el ron, el aguardiente sube a la piel y desde la voz, desde la entraña misma, arriba a la garganta el grito de la hembra con su sensualidad.

Múltiples figuras brinda nuestra escena, el propio teatro y nuestra música en particular para bordar el mito -véase el Bola, la Becerra, Celia Cruz y el Benny, estos dos últimos tratados en otra obra por Alberto Pedro. El reto y el impulso pueden deslumbrar al dramaturgo que, racionalmente, tiene que medir sus fuerzas y controlar la emoción para no caer en la trampa fácil del melodrama folletinesco, con olor a jabón...

Trinidad Rolando pulirá los giros de su personaje, irá interiorizando más esa sensualidad de La Lupe, nos la dará cada vez más desde su mundo interior, porque fuerza tiene como actriz esta mujer dotada de extraordinaria capacidad expresiva y de madurez interpretativa. No es casual que en **Masigüere** ella también esté, pero en el papel de directora. En la Rolando hay mucho que decir, y que decirlo bien. Tony Díaz logró explotar sus dotes histriónicas y Gerardo Fullea tuvo la suerte de encontrar la exacta intérprete para sus pesadillas e imaginación creadoras. La cultura popular dio en esta pieza una nota intensa, de fuerte dramatismo, para enriquecimiento del teatro cubano.

# UN ESPACIO PARA LA OTREDAD

Waldo González



Las vidas de una historia. Las historias de una vida. Una existencia de mil y una luchas continuas y cotidianas por lograr un espacio en el nuevo mundo de cada día.

Sí, todo y más en este merecido **Homenaje** a una de nuestras mejores actrices que -a la vuelta de más de medio siglo y con 73 años entre pecho y espalda- prosigue su labor tenaz, incansable, casi escribo infinita.

Elvira Cervera es un nombre infaltable en la historia de la radio -que ahora cumple su aniversario 75-, la televisión, el cine y también -quién lo duda- el teatro cubanos.

Gracias a esta pieza -que no es su biografía, si bien posee no pocos datos de su existir, del que incluye aspectos y aristas que mucho aportan por lo alegórico, testimonial y poético del discurso- aprehendemos y aprendemos mucho más de sus hondas vivencias, cuyo signo rector es la indobleguez y la negación a claudicar en una batalla, no menos

necesaria, de quienes, como ella, han seguido. Y de otros, menos tercos, que han quedado a medias en su ruta.

Prejuicios primero y perjuicios después han lastrado a tal punto el devenir de quienes cejaron en su empeño, que parece ¿normal? tal situación absurda y, a todas luces, negadora de no pocos principios del humanísimo ideario martiano, incluidos en lo que el propio Maestro denominara "la cuestión racial", presentes en este monólogo que también homenajea a la mejor dramaturgia cubana y universal, a la que han tenido muy poco acceso nuestros actores negros.

Son, es cierto, muy contadas las excepciones de clásicos con tales intérpretes: la antológica **Romeo y Julieta** de los 60, realizada por el checo Otomar Kreicha, con Bertina Acevedo (Julieta) y Asseneh Rodríguez (la Nodriza); **Bodas de sangre**, a cargo de Berta Martínez, quien se valdría, cerca de dos décadas atrás, de Hilda Oates, y la malograda puesta de **El Macbeth** (fines de 1996), infructuosa-



mente dirigida por la francesa Claudine Hunault, y con Tito Junco, Mario Balmaseda, Alden Knight, Natasha Díaz, Bárbaro Marín y Alejandra Egido junto a Hilda y Asseneh, quienes, en otra vuelta de tuerca, hacen de nuevo un clásico "blanco".

(Hago un breve aparte para evocar a un alumno angolano de la Escuela de Artes Dramáticas que, durante los 70, confesaría a este ex profesor el deslumbramiento de tribus de su país ante representaciones de Shakespeare por actores luandeses, de piel negra. Con esto apenas quiero insistir en el hecho de que no sólo los clásicos son comprendidos en cualquier latitud, sino que el color de los intérpretes no determina absolutamente nada en cuanto a su aprehensión por parte de los artistas, sino su talento para incorporarlos bien o mal.)

El texto de Francisco (*Pancho*) García, por su intención emotiva con fuerte cariz social, es cómplice de la justicia, el decoro y la dignidad plena del Hombre, guías igualmente de esta actriz cubana, quien continúa -y ahora con el apoyo de no pocos- su irrevocable debatir por tales reclamos.

La puesta del propio autor, por sus valores estéticos, es mérito además de un equipo de alto pres-

tigio, ganado por un derrotero convincente, en lo que mucho tiene que ver la unidad e integración de una labor conceptual y conjunta que enrola a todos en un espectáculo a tener en cuenta y sólo presentado en unas pocas ocasiones, por razones de programación de la sala Hubert de Blanck. De ahí que no repercutiera entre el público y los especialistas como debía.

Y algo más, del propio modo peculiar: la presentación de Alejandra Egido, una valiosa intérprete no muy conocida por haber laborado durante años en grupos que han tenido altibajos y no han ocupado espacios "estelares" por sus puestas.

Con luces de Saskia Cruz y música de Juan Piñera, la primera puesta de **Homenaje** dispone de mecanismos escénicos de indudable atractivo, sin por ello recurrir a artilugios superficiales ni artificios efímeros. Al contrario, *Pancho* se vale de requerimientos histriónicos nada fáciles para la actriz, así como de un sólido discurso intertextual que complejiza aún más su trabajo interpretativo con relecturas de heroínas clásicas, como la Celestina (Fernando de Rojas), Doña Rosita (Lorca), Luz Marina (Virgilio Piñera, **Aire frío**) y la shakespiriana Ofelia de **Hamlet** (en la foto). Esto, claro, le otorga una dimensión mayor a la pieza y a la puesta.

Una segunda puesta acontecerá en 1997, a manos de la actriz y reciente realizadora Susana Alonso -merecedora del Premio de la Crítica por la dirección de **La Legionaria**, de Fernando Quiñones, interpretada magistralmente por el propio *Pancho*.<sup>1</sup>

En ésta el realismo es mayor, se han eliminado algunos monólogos y el diseño de luces, sin movimiento apenas, tiene otro concepto, como de ensayo, para en el texto final de Ofelia ir preparando un *tutti* sustantivo que evidencia, tras la duda de la actriz ante la limitación a que ha sido sometida por prejuicios, su seguridad y convicción de que sí continuará luchando por su realización.

Quizás más actual por su aprehensión de elementos factuales, "testimoniales" y verídicos, la puesta de Susana Alonso logra, con su carga de cualquier modo simbólica y alegórica, instantes decisivos, gracias a lo apuntado y a la voz en *off* de Elvira contrapunteándose con la de Alejandra.

**Homenaje**, en suma, de una u otra forma resulta un momento atendible en la dinámica escena pluriforme y politemática de este segundo lustro de los 90.

<sup>1</sup> Cf. W. G.: "**La Legionaria**: un tándem ejecutor y cómplice", en *tablas*, no. 2, 1996, pp. 84-85.

# TE SIGO ESPERANDO

Roberto Gacio Suárez

Mis reflexiones sobre **Te sigo esperando** (1996), de Héctor Quintero (1942), giran, principalmente, en torno a la capacidad de respuesta de este discurso dramático por parte de amplias zonas de público; el rescate de un teatro costumbrista afianzado en el sainete -tejido dramático de larga tradición en nuestro país-, y la diversidad que contribuye a otorgar a los escenarios nacionales una poética y un modo de hacer, no presentes con regularidad en los mismos. Por todas estas razones y algunas más, a pesar de gustos y criterios contrarios, propios de las diferentes lecturas y apropiaciones que otros especialistas, críticos y público puedan realizar, esta obra se inscribe como un espectáculo significativo de los últimos tiempos, en tanto consigue plasmar una puesta en escena tradicional basada en el realismo, en la que los actores desarrollan vivas cadenas de acciones a partir de caracterizaciones que parten de la interiorización de componentes fundamentales de la personalidad del ente representado.

Otra vez la familia es la célula básica que nos permite conocer aspectos de su decursar, sus profundas contradicciones y la preservación de sus valores. Además, podemos intuir las relaciones de esa entidad con la sociedad de estos 90, que colorea de manera singular y compone un espíritu de época *sui generis* en este texto dramático.

La familia cubana ha estado presente en este siglo desde **Tembladera**, de Ramos, y ha tenido momentos notables en **Aire frío**, de Piñera, y **La noche de los asesinos**, de Triana, todas bien diferentes en sus poéticas y estilos respectivos. Herederas de diversos movimientos artísticos, estas obras constituyen un largo catálogo de las relaciones familiares. Dentro de ese conjunto son portadoras de la memoria de algunas décadas cubanas: **Contigo pan y cebolla** (años 50), **Mambrú se fue a la guerra** y **Si llueve te mojas como los demás** (los 70). Estos tres textos de Quintero se hallan en las raíces o antecedentes más cercanos de **Te sigo esperando**.

En esta ocasión, la familia está dividida: un hijo en Estados Unidos y la hermana aquí. Teté es una



ISMAEL

funcionaria, sujeta a muy diversos avatares, cuya identidad sexual no es claramente percibida por ella. Encerrada en su autorrepresión, es víctima de un joven marginal, Alain, y su madre, quienes quieren continuar viviendo en casa de la también estoica y bondadosa hija ejemplar. Su anciano padre, próximo a la muerte, y ella se desenvuelven en medio de las vicisitudes del momento actual; pero los salva de la angustia el inmenso amor que se profesan y, además, la conciencia de que "esto no es tan malo, ni aquello es tan bueno", como afirma el viejo Alcides Mondragón.

Las peripecias que sufre la Mondragón con relación a Ursula, la empleada doméstica, y su vástago Alain la conducen a una situación límite. Vejada y chantajeada por el joven, ella llega a reconocer sus limitaciones en la vida personal y es capaz de encontrar su identidad y reflexionar sobre su futuro. Después de la muerte de su padre, Teté se hace consciente de la importancia de su propia vida, más allá de las manipulaciones a las que ha estado sometida, incluso, en el ámbito profesional.

Nuestro mejor comediógrafo, dueño de una enorme pericia sobre este género, realiza en esta ocasión un ejercicio de dramaturgia que incluye la fusión de la comedia con la farsa, el melodrama y la tragicomedia. Todos estos modos resaltan y se imponen en uno u otro momento del espectáculo.

De alguna manera, estas combinaciones apoyan rasgos de modernidad a este sainete. ¿Acaso un neosainete? A lo mejor; pero estas transformaciones no traicionan el carácter primigenio del discurso, en tanto tradición escénica.

El diálogo, piedra angular y poderosa de su teatro, permite a Quintero mezclar la tragicidad y lo cómico dentro de una misma situación o hasta en un largo parlamento. Así también la facilidad para definir y caracterizar personajes hace del autor uno de los fundamentales escritores de las escenas de costumbres. En esta ocasión, la aparición de un personaje de condición lésbica -a pesar de no reconocerse como tal, pero sí capaz de intuir su otredad y notar la extrañeza que provoca en los demás- dota a la obra de singularidad dentro de la producción quintereana y también si tomamos en cuenta la nacional.

La historia -contada linealmente y plena de ironías y burlas- llega hasta el escarnio en la escena de "la bombero" y permite la introducción de lo paródico y de ciertos elementos de la carnavalización como los extremos que bordean lo absurdo.

La contaminación de elementos actuales permea tanto el discurso textual como el espectacular, pero nunca se pierde el sentido de crónica de estos tiempos, que el autor confiere a su obra. Por supuesto, ese sustrato permanente de relato epocal articula todos los recursos del creador, quien dirige su textualidad.

La dirección escénica combina provechosamente elementos más realistas como muebles o vestuario y el conjunto escenográfico sugerente con paredes opacas en las cuales fotos dibujadas, ampliadas y descoloridas representan el conjunto familiar. El

diseño corre a cuenta de Eduardo Arocha y plantea una dicotomía plástica que le otorga originalidad a la representación.

La sonorización del espectáculo se fundamenta en las viejas grabaciones de Los Chavales de España, que se imbrican a la nostalgia por los 40 y 50, y, además, constituyen un recurso musical que hace énfasis en lo kitsch de ciertos momentos dramáticos.

Destaca el minucioso trazado del movimiento y las agrupaciones escénicas que cuidan los desplazamientos propios de las acciones y reacciones de los personajes, condicionados a un diálogo directo y cercano, todo ello manejado con hilos firmes, en ocasiones perceptibles, en otras casi invisibles. De interés, por su teatralidad, puede mencionarse la parodia del cine italiano o la intensa y -quizás demasiado extensa- escena de "la bombero".

La compañía Hubert de Blanck fue la que asumió este estreno, en su cómoda y funcional sala. Sus actores correspondieron con vigorosa entrega, profesionalismo y perspicacia artística a la propuesta teatral de Quintero.

En la vecina Caridad, la contención, la organicidad, la conversión estética de lo cotidiano en la piel de la intérprete Mayra Mazorra, son los aspectos más destacados. Junto a ella, la incorporación de Alain, a cargo de Erdwin Fernández Collado, está signada por la distancia que guarda de los lugares comunes y porque dota a su personaje de una gestualidad expresiva y de silencios significativos que lo alejan del cliché, al que puede ser proclive.

El actor Elio Mesa -quien falleciera durante la temporada de **Te sigo...** en el teatro Mella- encarnó profundamente al generoso y tierno Alcides Mondragón. Y se consiguió una íntima comunicación entre intérprete y caracterización. Lo mismo podría decirse de uno o del otro. Mesa desplegó, con enorme riqueza, las múltiples transiciones y los variados matices, ora humorísticos, ora patéticos, que le permitieron redondear la perdurable imagen del anciano. Este artista nos deja, en lo fundamental, una hermosa memoria basada en sus características especiales propias para la comedia, la farsa y también el melodrama, y se mantendrá por siempre como viva imagen del amor y la dedicación al teatro.

El experimentado Carlos Padrón asumió el vacío dejado por Elio Mesa. En este Alcides se acentuó su factura humorística, y el actor mantuvo un singular contacto con el público, al resaltar acertadamen-



ISMAEL

te el verdadero y agudo mensaje del personaje, en el que se funden pasado y presente de una familia cubana de hoy.

Por su parte, Paula Alí responde brillantemente, acorde con la línea de actuación que le es consustancial. Desde su primera aparición en escena, impacta por su sentido de verdad junto a la utilización de recursos inteligentes tales como: la incisiva intencionalidad, el disfrute de las reacciones y el eficaz control de los estados anímicos y, sobre todo, emocionales que la colocan a mitad de camino entre la ingenua y la pícara, la sufrida y la negligente, la cínica y la inconsciente. Una fina ironía fluye de sus parlamentos, de modo que su aprehensión de Ursula queda en el recuerdo como uno de sus mejores trabajos dentro de la amplia gama de personajes cubanos por los que ha transitado.

La protagonista Teté Mondragón, asumida por la talentosa Corina Mestre, exige de su intérprete un fino trazado, numerosos cambios de estados de ánimo, instantes de autorreconocimiento, jocosidad en sus reacciones que la actriz nunca fuerza, y, sobre todo, el equilibrio en la caracterización externa, en la que huye de cualquier estridencia. No dejaría de interesarnos otra escena de "la bombe-

ro" sin los aditamentos ni el vestuario, y que apelara más a la proyección gestual y vocal que a los objetos y aspectos formales de "la apaga-fuegos". En esa escena, el tono sería menos farsesco y su acción más concentrada o reflexiva. Pero esa sería otra puesta.

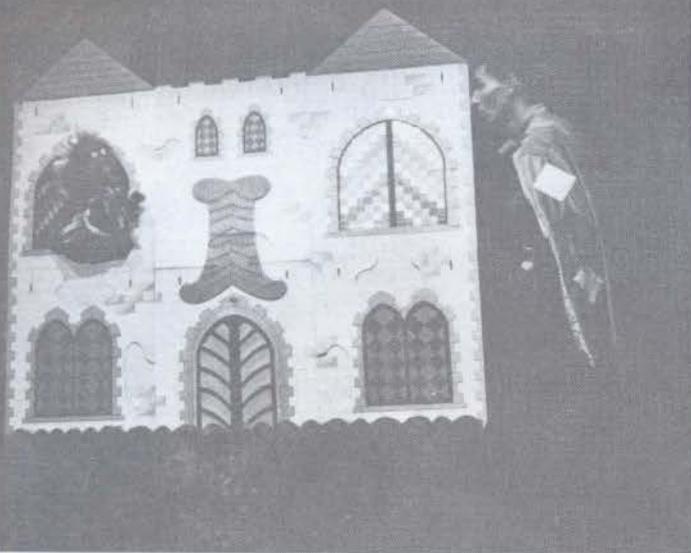
La significación del último texto estrenado por Héctor Quintero no se sostiene sólo en los más de treinta mil espectadores y en las sesenta funciones hasta ahora realizadas, sino por el propio derecho que tiene el teatro de raíces bufas a existir. No creo que sea un género menor. Cualquier posición que excluya a lo que posee calidad no tiene razón de ser.

Este espectáculo encierra una total coherencia entre propósitos, vías o enfoques de realización y resultados consecuentes con lo ideado. Su comunicación a través de sólidas actuaciones y eficacia en la dirección escénica como medio para resaltar el discurso teatral así lo indican.

Desde su estreno, la escenificación se ha continuado renovando. Como obra artística vital, avanza, pule aristas menos conseguidas y profundiza en sus presupuestos. Otros espacios, nuevos públicos gozosos confirmarán su exitoso tránsito por las tablas.

# UN PRINCIPE AZUL EN LA SOLFA DEL TROPICO

Esther Suárez Durán



ISMAEL

En realidad esta reseña crítica es como el testimonio de cierre de una determinada etapa en un proceso, pues recoge los resultados finales del diálogo que críticos y creadores abrieron desde las primeras representaciones, fructífero en la medida en que se debatían puntos de vista o se comentaban soluciones escénicas; el crítico se adentraba en los pormenores de un quehacer y los creadores atendían opiniones, revisaban y ajustaban una y otra vez su resultado artístico, hasta llegar a ser lo que es hoy.

**El Príncipe Blu**, acreedor del Premio en el Concurso "Cien obras para un Papalote" (II Taller Internacional de Teatro de Títeres, Matanzas), es una versión libérrima de **El Príncipe Porquerizo**, de Hans Christian Andersen, uno de los cuentos menos difundidos y, a mi juicio, menos interesantes de este autor. (Recuérdese **El patito feo** y **El soldadito de plomo**.)

Posiblemente fue la brevedad y simplicidad de la historia lo que decidió su selección por parte de William Fuentes para levantar su definitiva versión para la escena.

Tratándose de un director que versiona o de un autor que dirige, prácticamente no existe diferencia entre texto literario y texto espectacular por la abundancia de las didascalias, y el primer rasgo que salta a la vista es el eminente carácter titiritero que está ya presente desde el primero y que consigue en la prueba de la escena su máxima potenciación.

La raigambre titiritera del espectáculo se evidencia en el sabroso humor criollo que lo recorre y que

extiende sus lecturas hasta el espectador adulto con la asociación auditiva del título con el mito del Príncipe Azul, las preocupaciones imperiales con la crianza de los puercos, y ese hallazgo subvertidor de la puesta que resulta del asomo de los personajes del bufo cubano en la *Dama de Compañía*. También se vislumbra esta esencia en la sorpresa que guardan las soluciones escénicas (en el mundo de "todo es posible"), en una vasta gama que incluye desde la poesía y la ternura (el recorrido de Blu por la escena montado en un pequeño caballo de juguete) hasta la chacota (la *Dama de Compañía* discute con el juglar y le arrebató su papel de taumaturgo para decidir el final de la historia).

Como ya es característico en el Teatro 2, en este trabajo prima el buen gusto que distingue el diseño y la realización de toda la materialidad de la puesta (retablo, títeres, utilería, escenografía, vestuario de actores); la belleza y el cuidado de la banda sonora, a cargo de Víctor Bencomo (lo habíamos escuchado ya en *Aladino*...); la mesura en la utilización de los recursos humorísticos, y el lirismo de determinados momentos.

En el plano actoral creo significativo destacar la calidad de ambos intérpretes. A la pericia y elegancia de William Fuentes se suma, en igualdad de condiciones, el joven Santiago Bernal, arquitecto de formación y diseñador teatral, quien comparte desde los inicios de este proyecto artístico las responsabilidades actorales, y muestra un trabajo de actuación en ascenso.

El retablo que ofrece el espacio principal a la acción recuerda en su variedad de planos a aquel de **Erase una vez un mundo al revés** (Morales-Cordero), o al más reciente de **Pelusin frutero** (S. Cordero) y representa un reto para el trabajo técnico de la animación de muñecos, del cual los titiriteros salen airoso en un despliegue que abarca todas sus zonas e involucra otras áreas del espacio escénico.

Sin dudas, **El Príncipe Blu** del Teatro 2 es una fiesta del humor y los sentidos. Sólo me es dado lamentar tal explosión de talento en una historia carente de sonoridades y trascendencia.

# REVIVE EL BEL CANTO SU EPOCA DE ORO

Ada Oramas

La temporada de invierno del Centro Pro Arte Lírico en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana ha permitido constatar la revalorización del género en el gusto del público y avizorar la posibilidad de rescatar la capital como una de las más importantes plazas operísticas mundiales, lugar que ocupó durante los siglos XVIII, XIX y una buena parte del XX.

Han quedado registrados en la historia sucesos como el aniversario 220 de la primera representación del género en Cuba, que tuvo como sede el teatro Coliseo de La Habana, el 12 de octubre de 1776, con **Dido abandonada**, y el aniversario 150 del estreno de **Ernani**, la primera ópera de Verdi escenificada en el capitalino teatro Tacón.

Pese a estos y otros antecedentes -como el importante estreno de **La Traviata**, de Verdi, en el teatro

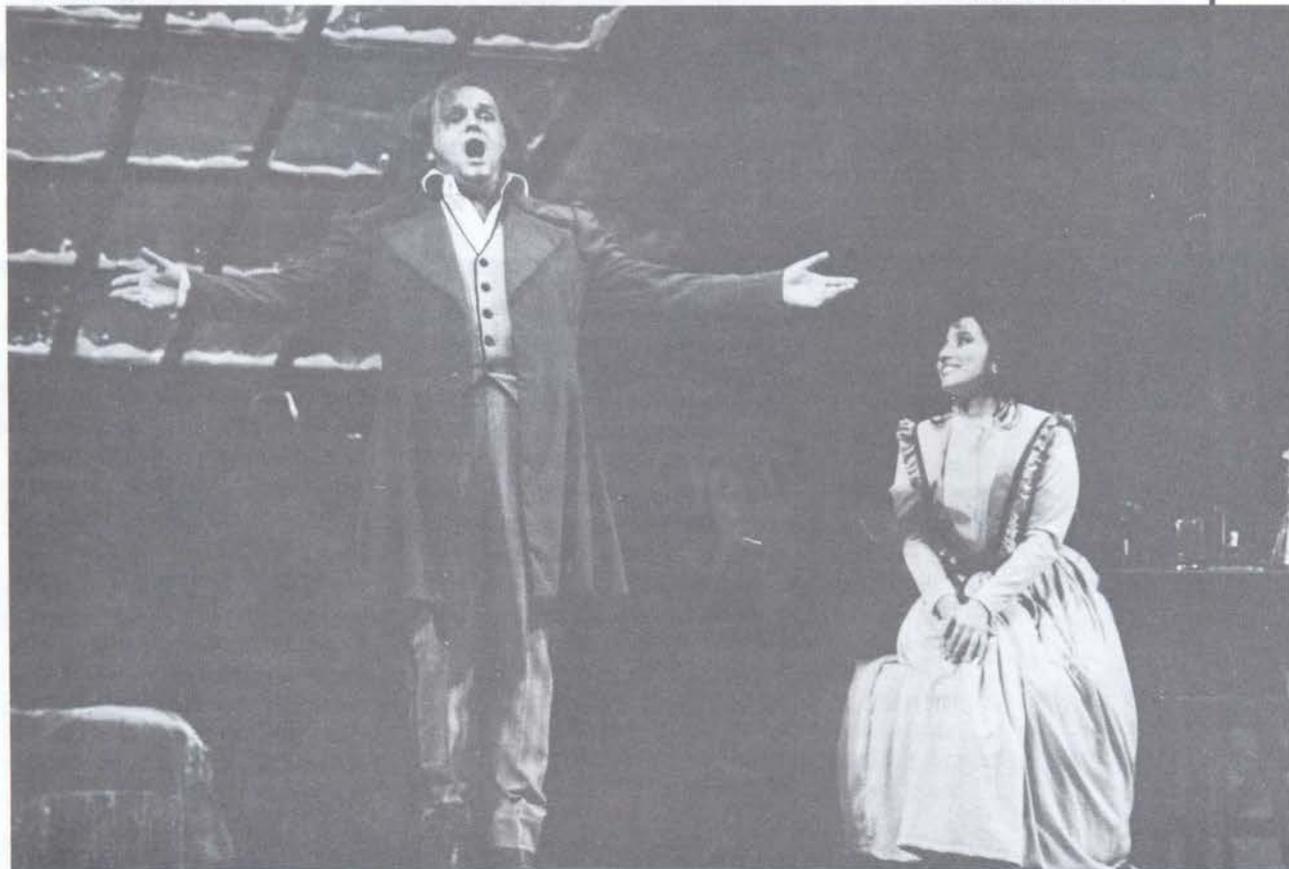
Tacón, que cumplió su aniversario 140, con el mismo elenco que la había interpretado por primera vez en Nueva York tres semanas antes, así como las actuaciones de divos de la envergadura de Enrico Caruso, Titta Ruffo y Renata Tebaldi-, el *bel canto* fue languideciendo en los últimos años, sólo alentado por los festivales internacionales de arte lírico, debido a la presencia de cantantes de fama internacional y a la puesta de obras poco vistas en Cuba.

## LA OPERA RITORNA VINCITORA

El gran suceso de la temporada fue la puesta de **La Bohème**, por haber marcado un giro en el tratamiento de la ópera en la escena cubana, gracias a los novedosos códigos empleados por Juan R. Amán y su especial talento en la dirección artística,

• La Bohème.

EDUARDO MOJICAS





• Cavalleria rusticana.

EDUARDO MOJICAS

encaminada con pericia hacia una proyección escénica sorprendente por su credibilidad, hasta el punto de merecer uno de los premios Villanueva, otorgado por la Sección de Crítica de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC.

Amán abordó la puesta con el sentido realista que requiere la obra, y le otorgó ciertos matices naturalistas, que aportaron lirismo a la tragicidad de determinadas escenas, como la muerte de Mimí. Su desempeño en este sentido propició una coherencia entre los presupuestos escénicos y el discurso musical, en una dramaturgia que profundiza en las motivaciones de conflictos y reacciones, lo cual evidencia un trabajo de mesa exhaustivo con el elenco de la Opera Nacional de Cuba.

Ante todo, apreció un trabajo muy creativo de movimiento escénico, con simultaneidad de acciones, que le otorga una dinámica ágil a la puesta y mantiene la atención del espectador, ávido de seguir el hilo de la trama, mediante las subtramas que se desarrollan en diferentes espacios y planos.

A mi juicio, el logro principal radica precisamente, en la dirección de actores, una labor muy ardua,

debido a que los solistas de la compañía buscan -de modo habitual- su lucimiento por medio de la técnica vocal y a veces se olvidan, en la mayoría de los casos, del trabajo interpretativo.

Las sopranos líricas María Esther Pérez y Niurka Wong compartieron el rol de Mimí, la primera incorporándole una fuerza expresiva que se tradujo en las tonalidades cromáticas de su voz, y la segunda en un lirismo que insufló a su proyección escénica. Ambas mostraron una perfecta afinación y precisión en la medida del *tempo* musical, en arias de complejidades tan elevadas como *Mi chiamano Mimí*, y lograron emitir con seguridad una nota tan difícil como el *do* sostenido.

El tenor lírico Adolfo Casas resultó impecable en la caracterización de Rodolfo y en los solos y dúos, en los que se comportó con bravura virtuosística. Asimismo, los barítonos Arturo Barrera y Nelson Martínez aportaron diferentes facetas del Marcello, el primero acentuando la relación fraternal con Rodolfo y el segundo, revelando una carga de pasión en la psicología del personaje.

Los dos sobresalieron por la potencia vocal; no obstante, Nelson demostró ser la revelación de la

temporada, al imprimir tal intensidad y fuerza a sus arias y propiciar el empaste en los dúos con el tenor, que fue ovacionado en la sala.

Hilda del Castillo hizo gala de una *tessitura* de soprano ligera o de *coloratura*, muy especialmente en *El vals de Masetta*. Por su parte, el barítono Pedro Arias tuvo un eficaz desempeño en Shaunard, tanto por su labor interpretativa como vocal. Por último, Israel Hernández -poseedor de una voz de bajo de infinitos alcances en centros y graves- desempeñó con brillantez el Colline y supo adecuar su calibre vocal a los requerimientos de la partitura.

La escenografía, del propio Amán, contribuyó a realzar la atmósfera verdiana, con originales de la pintora Iliana Mulet, quien captó las concepciones escénicas y las plasmó en elementos arquitectónicos de grueso trazo, todo imbuido de un aliento onírico, con una fuerte carga poética.

Durante esta temporada también subió a la escena de la sala García Lorca otra joya del repertorio operístico internacional: **Cavalleria rusticana**, melodrama en un acto de Targioni-Tozzetti y Menasci, con música de Pietro Macagni, todo un clásico del *verismo* italiano.

En la puesta de Gilberto Henríquez, en la que el realismo se imbrica al expresionismo, observé momentos inspirados, a partir de un trabajo artesanal y el dominio de unos recursos que constituían el estilo vivo al conciliar acciones e intenciones con los tonos de las voces, agrisando o abillantando la presencia escénica acorde con el canto. Otro acierto constituyó el modo de plasmar la dramaturgia en el hecho musical, teatralizándolo. Sin embargo, esta unidad conceptual tuvo una cierta disonancia en la reiteración del movimiento de la masa coral y en una dispersión de sus integrantes.

Lucy Ferrero, soprano *spinto* (o dramática) posee un amplio registro que le permite emitir los agudos de una lírica y redondear graves como una mezzo. Abordó brillantemente las arias, con una carga dramática en los recitativos, así como en la plegaria, lo que le permitió ocupar un plano cimero, en su integralidad como cantante que actúa con sangre y nervios, en un desdoblamiento total hacia la Santuzza, verdaderamente estremeecedora; en tanto, Mayda Galano, soprano lírica de primera línea, mostró sus armas al asumirlo, a pesar de haber sido escrito este papel para la *tessitura* de una *spinto*; para compensarlo, la Galano se regodeó en prístinos agudos y, al asumir este papel, buscó las honduras de su psicología y reflejó los conflictos de esta mujer -despreciada en su medio debido a los prejuicios de la época, por ser la amante de Turiddu-, con una

interiorización que evidenció una entrega total y ahorro de recursos expresivos, hasta introducirse bajo su piel. Adolfo Casas desplegó todas sus potencialidades en la técnica vocal y realizó una labor actoral muy orgánica, en su excelente Turiddu, mientras que en el mismo rol, Ramón Chávez desarrolló una arquitectura endeble del personaje, que no trascendió lo aceptable.

Dos grandes del *bel canto*, Angel Menéndez (barítono) y Nelson Ayoub (bajo) brindaron sendas versiones válidas del Alfio, en dos líneas contrastantes: el primero, marcado por un cierto tono convencional, en tanto el segundo optó por trazarlo de modo vibrante, con graves y nobles acentos. De gran impacto resultó la Mamma Lucia de la mezzo Marta Gutiérrez, cuyas intervenciones brindaron gran complacencia en la expresión *cantabile*, así como la Lola de Lili Hernández, quien dotó a su actuación de gran gusto y afinidad estilística.

La escenografía y el vestuario se atuvieron a la época y fueron funcionales, muy específicamente el decorado, mediante los distintos planos concebidos por Julio Castaño y Luis Yn, como la demistificación de la figura de Cristo, al humanizarla de un modo sorprendente, mientras que el interior de la iglesia permitía apreciar una arquitectura gótica, con elementos bizantinos, dados en los oros.

En ambas puestas, el maestro Manuel Duchesne Cuzán, en complicidad con sus directores, situó a la música como centro de la dramaturgia. La simbiosis voces-orquesta-escena funcionó con garra humana en la transmisión de sentimientos de dolor, pasión, alegría, a través de los recursos del canto en arias y dúos. Particularmente, en **Cavalleria...** la orquesta alcanzó su más alta expresión melódica en el intermezzo y la plegaria.

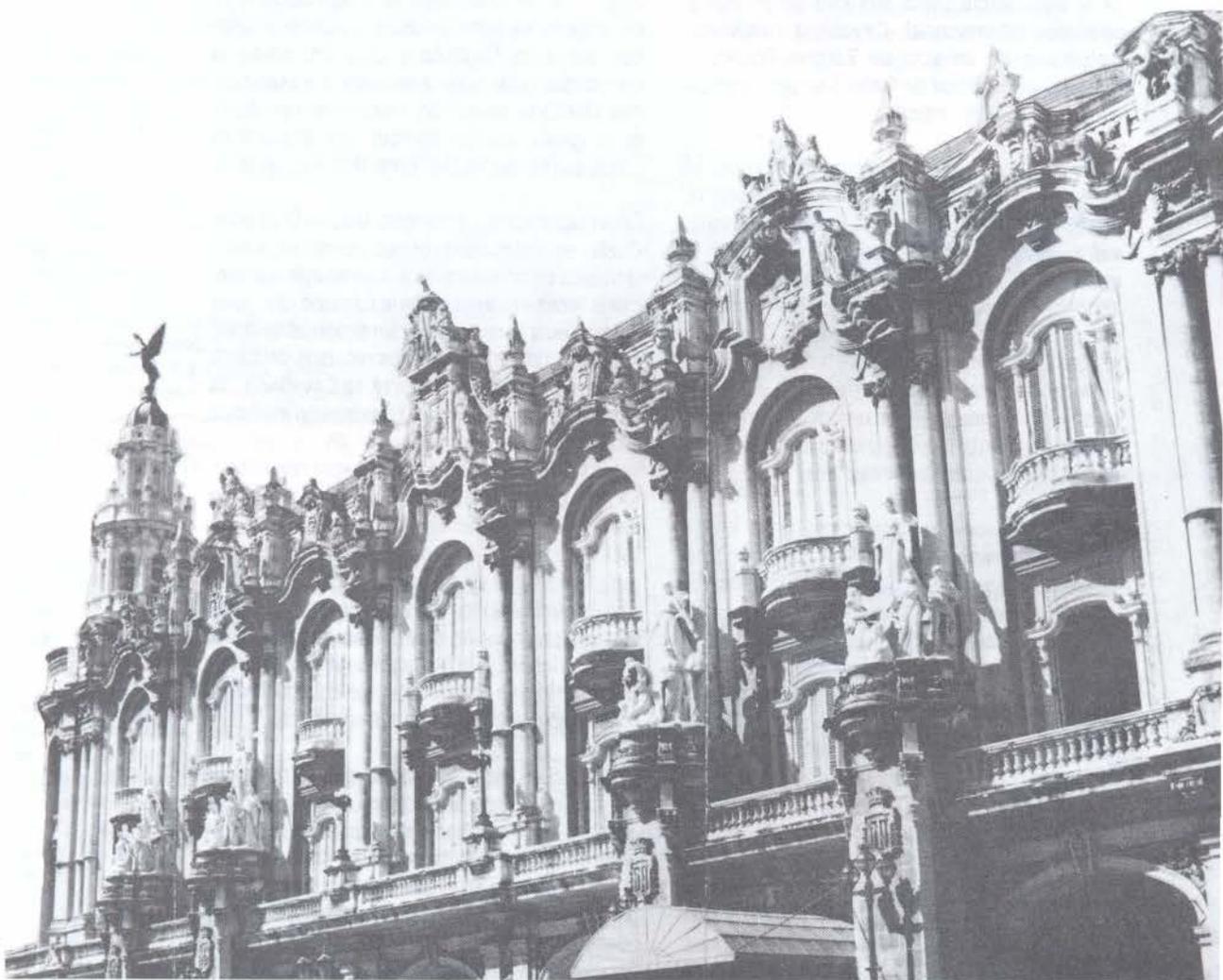
Ricardo Linares Fleites y Catalina Ayón realizaron una labor impecable en la concertación de las voces que se empastaron como masa y se integraron a la orquesta sin opacar a los cantantes, sino sirviéndoles de fondo musical. En este contexto tuvo una participación muy destacada la Cantoría Escénica Infantil, impulsada por un atractivo nerviosismo rítmico, en consonancia con el juego dinámico de ambas representaciones operísticas.

Estas noches líricas develaron verdaderos conjuros para los fantasmas verdianos, mientras que las ensoñaciones mascagnianas adquirieron resonancias contrastantes. Hubo un sentido muy teatral del *bel canto* revivido en el gusto de un público difícil, por sus exigencias estéticas, que ya casi se estaba perdiendo, para ganancia del ballet. Ahora, el arte lírico empieza a revitalizar su época de oro.

ANIVERSARIO 160

AMBITO  
CULTURAL  
CO

*Gran Teatro  
de La Habana*





El 21 de noviembre de 1837 aparece por primera vez en la prensa habanera la cartelera de un "Teatro Nuevo": el coliseo construido por Francisco Marty y Torres -amigo del Capitán General de la Isla, Miguel Tacón y Rosique-; el día 26 del propio mes, otro anuncio lo denominaría Gran Teatro de Tacón. Pero es al año siguiente, precisamente el 15 de abril, que se inaugura oficialmente, con la primera temporada dramática cuyo programa comprende la puesta en escena de **Don Juan de Austria o La vocación** (Delavigne), por la compañía de Gregorio Duclós, y unas **Boleras**, por doña Reyes Valencia y Tiburcio López."

El Gran Teatro de La Habana es el coliseo más prestigioso de Cuba, con un rico caudal artístico. Desde sus inicios estuvo en contacto con las personalidades cimeras de diferentes manifestaciones culturales. Una pequeña mirada nos permite encontrar la huella de fervientes precursores del arte en nuestra Isla, como Los Raval (conjunto que logró excepcional celebridad en el país, gracias a la calidad y variedad de sus espectáculos, según se confirma en el citado libro de Francisco Rey Alfonso). Diversos dramas aparecieron en Cuba, por primera vez, en dicho teatro, y luego fueron repitiéndose hasta alcanzar popularidad. Allí se estrenó la primera obra que nos abría las puertas al romanticismo: **Guillermo** (Andueza).

\* "Gran teatro de La Habana, cronología mínima", 1834-1987, de Francisco Rey Alfonso.

\*\* Idem.

Nutrido es el número de las personalidades, de diferentes latitudes y de la cultura nacional, que han debutado en este centro, entre ellas: la pianista venezolana Teresa Carreño, los violinistas José White y Claudio Brindis de Salas -quien sería reconocido como "El Paganini negro"-, Ignacio Cervantes, Hubert de Blanck, Ernesto Lecuona y Rosita Fornés (como actriz).

Dieron vida también al recinto, las zarzuelas de Gonzalo Roig o las presentaciones de Alicia Alonso, al igual que la presencia de Sarah Bernhardt -"La Divina", como la denominó la prensa de la época-, con la puesta en escena de **La dama de las camelias** (Dumas); Anna Pavlova, Enrico Caruso, Hugo del Carril, Arthur Rubinstein y Elionora Duse. Más cercana es la actuación del Ballet Siglo XX, de Maurice Béjart, y Antonio Gades y su compañía.

Ubicado en el antiguo Palacio Social del Centro Gallego de La Habana, el bello edificio de inspiración neobarroca cuenta con nueve salas destinadas a diferentes fines artísticos: la García Lorca (antiguo teatro Tacón, fundado en 1838 y activo desde entonces), que ha acogido al ballet y la ópera y en la que se realizó la primera proyección cinematográfica en Cuba; la Alejo Carpentier, dedicada a espectáculos de pequeño formato; la Antonin Artaud, para puestas experimentales; la Ernesto Lecuona, que acoge recitales líricos y conciertos de orquestas también de pequeño formato; la José Lezama Lima, inaugurada por Alicia Alonso y destinada a conferencias y actividades literarias, y la Luis Buñuel, relacionada con la proyección de videos y otros aspectos cinematográficos y también con la danza y el arte lírico. Ade-

más, cuenta con dos galerías: Imago, que responde a las exposiciones de artes plásticas, y Orígenes, que comercializa y también expone obras de artistas plásticos. Asimismo, posee espacios destinados a ensayos y un Centro de Documentación especializado, fundamentalmente, en danza.

El centro cada año otorga el premio Gran Teatro de La Habana, instaurado desde 1986, a una figura, espectáculo o compañía más destacados, que se hayan presentado en sus locales. Hasta el presente resaltan nombres como Alicia Alonso, Esther Borja, Rosita Fornés, Luis Carbonell y Antonio Gades.

El Gran Teatro de La Habana -que tuvo como director a José M. Maragoto, actual presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y en estos momentos a Rafael Gutiérrez- es cuna también de diferentes festivales y eventos de gran importancia (Festival Internacional de Ballet, el de Arte Lírico, Talleres Nacionales e Internacionales de Narración Oral y Escénica, Encuentros Internacionales de Escuelas de Ballet, entre otros) y se prepara a celebrar su aniversario 160; para ello, sus representantes han proyectado una amplia programación especial denominada "Jubileo", y entre sus atractivos se encuentran las temporadas de ballet y ópera; la publicación -por primera vez- del libro que recoge las memorias de la institución; exposiciones de artes plásticas, algunas con carácter itinerante; la jornada literaria: "Palabras sin reposo", que incluye conferencias, recitales poéticos y conciertos, así como la segunda edición del Festival de Teatro Yorick (de la AHS) y un esperado ciclo de conciertos en la sala Ernesto Lecuona, entre otras actividades.

## **DANZAR EN BUSCA DEL INFINITO**

Ernesto Rodríguez Hernández

### UNO

Existen algunos festivales y concursos danzarios en el país, que- aunque no al mismo nivel que el teatro- conceden a esta manifestación espacios para la confrontación y el reconocimiento de su quehacer cotidiano y tratan de reunir a colectivos que muestran sus producciones sin límites categorizadores. Salvo en el Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales -en el que la presencia de esta disciplina aparece representada mediante solos danzarios-, el Concurso Coreográfico Danzan Dos, que le otorga la primacía a los dúos, y el Festival Internacional de Danza "Alicia Alonso", entre otros, no abundan los intentos oficiales encaminados a difundir trabajos de tal índole, como lo son estas creaciones de menor palaferrnaria escénica, en la mayoría de los casos. Está claro que para crear eventos que intenten ser específicos o que al menos así lo parezcan cuando se les mire de soslayo, es imprescindible una riqueza expresiva que prestigie dicha encomienda. Y la pregunta que suelen hacerse los organizadores es si vale la pena dar cabida a proposiciones que puedan resultar vacuas y que lejos de establecer diferenciaciones estéticas, tiendan a recordar claramente las fuentes en las que han bebido, pero sin el brillo y la frescura de éstas.

En muchas ocasiones se ha hablado del empuje de la danza moderna cubana, de la fuerza de una generación más joven que transita por un camino que podrá

dar frutos con un constante trabajo; tal sucede en algunas zonas del teatro.

El Concurso Coreográfico Danzan Dos, en su segunda edición, sirvió para que por lo menos dos cosas se reafirmaran: por una parte, el hecho de que la creación en la danza actual más joven, aunque no siempre por el buen camino, sí cuenta con figuras de talento e inquietudes coreográficas válidas; por la otra, la necesidad de que estos noveles creadores puedan confrontar con aquéllos de mayor experiencia, y entre todos se produzca un intercambio que vaya más allá de la información y accione resortes concretos dentro de la creación. En ese sentido, el Danzan Dos tuvo un carácter imperecedero.

Varias generaciones estuvieron presentes, y aunque todas no bailaron, no dejó de resultar provechosa esa especificidad. Los maestros Ramiro Guerra (como presidente) e Isidro Rolando, la ex bailarina Clara Luz Rodríguez, presidenta de la Sección de Danza de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, y la especialista de Danza del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, en la modalidad de Folclórico, María Antonia Fernández, integraron el jurado del concurso. No obstante, su aporte al evento no se redujo, en la mayoría de los casos, a la acción de jueces; más bien alentaron otro tipo de actividades, como el propio Ramiro, quien impartió una conferencia de gran interés sobre diferentes aspectos danzarios, apoyada con la muestra de videos.

Por ese camino, el quehacer de otros creadores que también participaron en el concurso, se abrió a una esmerada confrontación que los llevó a intercambiar sobre sus postulados estéticos o a impartir talleres, como el de la bailarina y coreógrafa Rosario Cárdenas. Faltaron, claro está, otras agrupaciones y coreógrafos que igualmente hubieran aportado con su presencia.

El Concurso Nacional de Coreografía e Interpretación Danzan Dos -instituido dos años atrás- estuvo auspiciado por su anfitrión, el proyecto Danza Espiral, el teatro Sauto (MN), ARTEX-Varadero, la filial de la UNEAC y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, de Matanzas. Acudieron compañías de diferentes provincias: Danza Combinatoria (Ciudad de La Habana); Codanza (Holguín); Danza Fragmentada y Danza Libre (ambas de Guantánamo); Danza del Alma (Villa Clara); Espacio Libre (de la Escuela Vocacional de Arte) y Danza Espiral (ambas de Matanzas). Fuera de concurso estuvieron: Danza Contemporánea de Cuba (Ciudad de La Habana); Taller Infantil de la Danza (integrado por alumnos de ballet y danza de la Escuela Vocacional de Arte) y el Conjunto Folclórico AfroCuba (estas dos agrupaciones pertenecientes a la provincia sede).

Es válido también apuntar el empeño de los organizadores por lograr un continuo ambiente danzario y el acercamiento entre los participantes. Así, el boletín *Danzonete* trató de recoger en sus pági-



• La barca. Compañía Danza Fragmentada.

## DOS

La muestra abrió sus cortinas con la gala inaugural, que contó con el Taller Infantil de Danza -integrado por alumnos de la Escuela Vocacional de Arte matancera-, Danza Espiral y el Conjunto Folclórico AfroCuba, quienes brindaron un espectáculo colorido. Fue una noche inicial en la que se sintió el abrazo y la fraternidad de un colectivo de colaboradores en aras de un propósito: hacer latir el Concurso Danzan Dos.

Las noches restantes estarían reservadas a las coreografías concursantes que dieron a conocer -y creo que es ahí donde estriba el mayor logro del certamen- grupos de diferentes provincias, en los que el resultado de sus coreógrafos necesita más difusión y un mayor acercamiento de la crítica.

Danza del Alma es una agrupación villaclareña que, aunque joven, resume un poco los propósitos ya más añejos de distintos creadores de formar allí un colectivo danzario con agarre para llevar un trabajo serio a la escena. Dos interpretaciones trajeron a la ciudad de los ríos y los puentes: la primera con coreografía de Ernesto Alejo (director del colectivo) y la otra de la joven Mayelín Díaz. Fue sólo suficiente apreciar **Los lobos**

nas lo allí sucedido, al igual que cometarios de los coreógrafos y directores de agrupaciones sobre sus procesos creativos. En este sentido, el punto crítico estuvo determinado por la poca asistencia de representantes de diferentes medios de difusión que hubieran podido brindar su valioso aporte en la elaboración de dicho material; aun así, el boletín "danzó" entre los presentes.

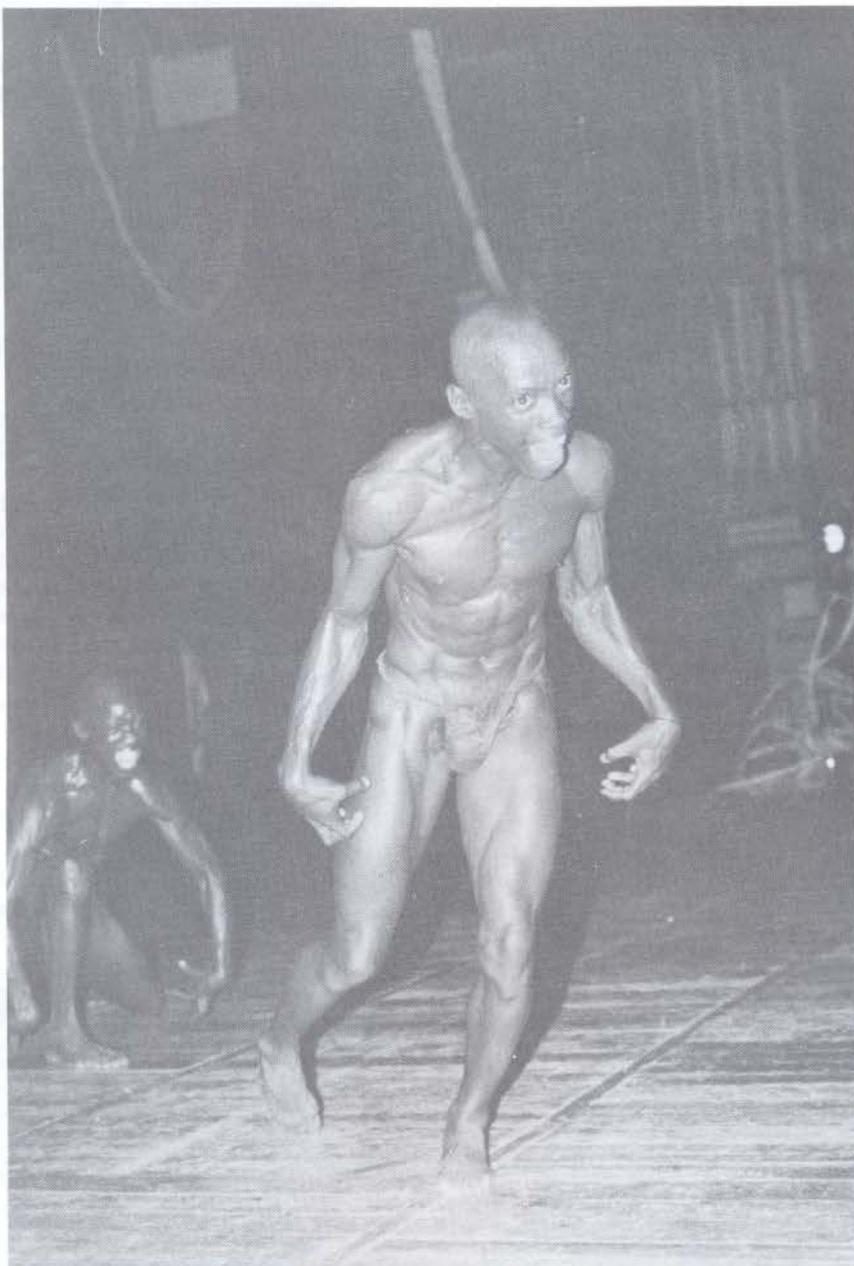
En este lógico empeño por lograr el intercambio, fue factible el hecho de que los colectivos participantes, una vez concluidas sus presentaciones, no tuvieran que retirarse a sus provincias, por lo que el espacio reservado para estos fines fructificó en la casona de la UNEAC, haciendo valedero el nombre de la coreografía que lo inspiró: **Okantomi**.

**mudan el pelo, pero no las costumbres**, para comprender la búsqueda de un lenguaje original y fresco que, en ocasiones, aporta a sus producciones un sentido candoroso, trabajado a partir de movimientos auténticos, cercanos a la pubertad. Una muestra defendida por Mayelín Díaz y Yadira Roa y la otra por Yatsug Yacer y Doris Pérez, entronizan

un sentido lúdico en sus presupuestos estéticos que aportan un sello propio a estos jóvenes.

Guantánamo vino al concurso con dos agrupaciones. La primera -ya conocida por el trabajo allí desplegado por la norteamericana Elfrida Mahler- ha estado en los diferentes eventos danzarios realizados en el país. Es una compañía que ha dado algunas figuras al movimiento danzario, ya sea en la manifestación folclórica o en la moderna, quienes han mostrado el empuje y la viveza de su arte. Me refiero a Danza Libre, que esta vez presentó a una generación bastante joven con la coreografía **Al asomo de los ángeles**, de Alfredo Velázquez y la interpretación de José A. Quirola y Leandro Delgado. El segundo colectivo dio a conocer dos obras bien logradas: **La barca**, de Ladislao Navarro, director de la agrupación, con Alexeider Abad y Nuria Rodríguez en los roles interpretativos. Esta pieza pudiera resultar clave en sus propósitos poéticos, encaminados, según Navarro, a cimentar una estética de "laboratorio", que le permita aproximaciones al mundo interior del intérprete y profundice en aspectos cotidianos del ser. Es una obra dirigida a la búsqueda de la identificación del hombre y la mujer, en cuanto a "qué falta para seguir viviendo". La otra representación, **No todo fue Apocalipsis**, corrió a cargo de Alberto Vera, quien la defendió junto a Nuria Rodríguez.

Desde hace algunos años el trabajo de Codanza ha rebasado las fronteras de su provincia, para darse a conocer en los más importantes eventos danzarios del país. Aclamados en el Teatro Mella o en el Gran Teatro de La Habana, ya es



• **Metamorfosis**. Compañía Danza Espiral.

ésta una de las agrupaciones que "a golpe de danza" ha ganado su espacio entre los establecidos (quién no aplaudió en la jornada de clausura **Ritual**, de su directora Maricel Godoy). En concurso presentaron dos coreografías: **Memoria**, de Jorge Alcolea -con Nelson Reyes y Manuel Estévez en la interpretación- y **Reflejos**, de Gilberto Pérez,

defendida por él mismo y Dianko Carralero. Sin dudas, son dos de las producciones más atractivas e interesantes, verdadero reflejo de búsquedas bien encaminadas en la órbita danzaria actual.

Matanzas trajo a su colectivo anfitrión con cuatro obras coreográficas, las que sirvieron para demostrar lo ya confirma-



• Tú y yo. Compañía Danza Espiral.

do, al ver su **Metamorfosis**, de que existe una generación floreciente que vigoriza la creación del colectivo. **Espejismos**, de Lázaro Martínez, interpretada por éste y Gelsys González; **Oxígeno**, de José Carret, con Alexis Borrero y el propio coreógrafo; **Faranduleros**, también de Alexis Borrero, con Lázaro Martínez y José Carret, y **Tú y yo**, de Liliam Padrón, directora del colectivo e intérprete junto a Nancy Dickinson, constituyen un reflejo de la coexistencia de dos generaciones vividas en el mismo propósito: la creación danzaria. Otro representante de la ciudad yumurina fue el joven colectivo Espacio Libre, de la Escuela Vocacional de Arte, que con su **Sui generis**, mostró las inquietudes de estos noveles, no siempre del todo logradas.

Danza Combinatoria presentó **Danza de fin de siglo**, coreografía de Rosario Cárdenas, que contó con la interpretación de Eruadyé Muñiz y Yaquelin Balladares, además del atractivo

que presupone ver a la propia coreógrafa en su **Noctario**, pieza que apreciamos en la jornada de clausura. En el primer caso es válido destacar el trabajo de las dos bailarinas, bien imbuidas en los conceptos que sustentan la estética de Cárdenas. Pero quisiera detenerme, aunque brevemente, en el desempeño de Eruadyé Muñiz, quien desde los inicios de esta agrupación brinda su encomiable aporte y esfuerzo, fraguado en la asimilación profunda de los preceptos de Rosario, y es portadora de un peculiar lenguaje del cuerpo que la hace viva representante de un estilo bregado mediante el diario esfuerzo que el oficio demanda.

Otras obras subieron al vetusto esenario del teatro Sauto, pero ya fuera de concurso, como es el caso de **C. C. Canillitas**, de Danza Contemporánea de Cuba; **Interiores**, de Danza Espiral; **Tres por uno**, de Danza Fragmentada, y **Danzón**, que resume fragmentos de **Dédalo**, coreografía de Rosario Cárdenas e interpretada por Danza Combinatoria, además de las mencionadas **Noctario** y **Ritual**.

El concurso concluyó con una amplia entrega de menciones y premios (que aparecen al final de este trabajo) y también contó con el homenaje al destacado coreógrafo Narciso Medina, cuya **Metamorfosis** celebra su décimo aniversario. De esa manera se hizo cierto el concepto incluido en una pequeña nota introductoria del programa entregado a los participantes, de que la ciudad matancera daba la bienvenida "con la fuerza de sus ancestros y el paso murmurante de sus ríos. Lo demás, es bailar en busca del infinito".

## MENCIONES

1. **Memoria**,  
Codanza, de Holguín,  
por su fuerza de proyección interpretativa.
2. **Tú y yo**,  
Danza Espiral, de Matanzas,  
por su lírica fluidez coreográfica.
3. **La barca**,  
Danza Fragmentada, de Guantánamo,  
por las logradas imágenes en el trabajo de pareja.
4. **De soledades y compañías**,  
Danza del Alma, de Santa Clara,  
por la originalidad de su temática altamente humana.
5. **Al asomo del ángel**,  
Danza Libre, de Guantánamo,  
por la frescura de sus jóvenes intérpretes.

## PREMIOS

Interpretación Femenina  
compartido a  
Yaquelin Balladares y Eruadyé Muñiz,  
por **Danza de fin de siglo**  
(Danza Combinatoria, Ciudad de La Habana).

Interpretación Masculina  
compartido a  
José Antonio Carret y Lázaro Martínez,  
por **Faranduleros**  
(Danza Espiral, Matanzas).

Premio de Coreografía  
a Gilberto Pérez,  
por **Reflejos**  
(Codanza, Holguín).

# TABLILLAS

# EN tablas

A debate

## ACTA PREMIO DE LA CRITICA REVISTA TABLAS

En la Ciudad de La Habana, a los veintitrés días del mes de abril de 1997, "Año del XXX Aniversario de la Caída en Combate del Guerrillero Heroico y sus compañeros", en la redacción de la revista **tablas**, se reúne el jurado del Concurso de Crítica de esta publicación, integrado por Raquel Carrió, Inés María Martiatu y Carlos Padrón.

Después de escuchar el criterio de cada integrante, el jurado acuerda:

1. Otorgar, por unanimidad, el Premio de Crítica al trabajo "Mi arca", de Nara Mansur, por la profundidad con que aborda la más reciente producción del Teatro Obstáculo. En su indagación, Nara Mansur consigue desentrañar los códigos creativos y penetrar el tejido ideológico de uno de los artistas más inquietos de la escena cubana actual.

2. Conferir, por unanimidad, el Premio de Investigación al trabajo "El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): crónica de un descubrimiento", de Miguel Sánchez, excelente acercamiento a una de las experiencias institucionales más efectivas del período revolucionario, ejemplo de dirección y promoción de la cultura.

Asimismo, el jurado recomienda la publicación de "Tres enfoques diferentes de un mismo personaje", de Roberto Gacio, y de "El frutero, Pelusín de Trujamán", de Armando Morales.

En la ciudad de Matanzas y con el auspicio de la revista **tablas**, el proyecto Danza Espiral, el teatro Sauto (MN) y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, se desarrolló la mesa redonda "La dramaturgia en la danza cubana actual".

El espacio contó con la presencia de diversas personalidades del medio danzario y teatral y abrió las puertas a un futuro trabajo, encaminado a destacar dicho aspecto dentro de la manifestación, dada su valía y aportes en el proceso creativo.

Gran parte de los criterios allí esgrimidos, aparecen publicados en la sección "A debate" de nuestra publicación.

## SAN IGNACIO 166

Sala Teatro Debate

**Estoy en las nubes**, versión de Beny Seijo, basada en textos de Enrique Pinti y con la dirección de Rafael González, estuvo presente en la sala teatro debate de la revista **tablas** y el grupo Buscón. La interpretación corrió a cargo del propio actor del Teatro Musical Ahora.

## casa de las américas

DEPARTAMENTO DE TEATRO  
ENCUENTRO INTERNACIONAL  
LA DRAMATURGIA DEL ACTOR: UNA REVISION CRITICA  
La Habana, del 23 al 28 de junio de 1997

A partir de la significativa presencia que "la dramaturgia del actor" tiene en la escena actual como una de las vías de creación del "texto potencial" o

de la futura puesta en escena, y sobre la base de la experiencia concreta de actores, directores, dramaturgos e investigadores en el trabajo sobre materiales escénicos desde diferentes puntos de vista y en contextos histórico-sociales diversos, este Encuentro promoverá la discusión de ponencias y textos críticos desde aproximaciones teóricas, historiográficas o de carácter práctico, así como testimonios, relatos de procesos de creación, entrenamiento y espectáculos de pequeño formato, necesarios para analizar el fenómeno en su justa riqueza y contradictoriedad.

II  
De manera paralela, se desarrollará el curso "La dramaturgia del actor: de la *commedia dell'arte* a los maestros del siglo XX", impartido por Marco de Marinis, profesor de la Universidad de Bologna, Italia.

Los resúmenes de ponencias al Encuentro, aproximadamente de 20 minutos de exposición, podrán inscribirse hasta el 15 de mayo. Se deben añadir los datos personales del autor.

El programa de actividades posibilitará conocer las experiencias cubanas y latinoamericanas en la materia a través de funciones teatrales y muestras de video.

El precio de la matrícula, que incluye la participación en los referidos acápites, es de \$70.00 USD.

# EN EL EXTERIOR

## Jorge Cao en COLOMBIA

Desde hace algún tiempo, el actor cubano se encuentra en ese país, donde ha realizado varias actividades, como la impartición de un taller permanente de actuación y clases en el Instituto Superior de Arte de Bogotá, a los alumnos de quinto año. Asimismo, estrenó la obra *Juana de Belciel*, de José Milián, y el unipersonal *Boleros para un actor*.

Ha estado presente en distintos programas televisivos, como los seriadados: *Pecado santo*, *La mujer del presidente* y *La sombra del deseo*. Le han sido conferidos los premios al mejor actor latinoamericano, el India Catalina y el ACPE (de la prensa colombiana al mejor actor extranjero). También ha participado en la coordinación y fundación de la Sociedad Cultural "José Martí".

VERÓNICA

## Clitemnestra

Como parte del colectivo Trotamundo, su directora general y actriz Verónica Lynn, junto al joven realizador Jorge Luis Torres, realizaron una gira a Ecuador -auspiciada por la Universidad Laica Eloy Alfaro y la Dirección de Educación y Cultura de ese país-, a fines de este año, donde se presentaron en el Festival de Manta, así como en Quito y Guayaquil, con el monólogo *Clitemnestra*, que fue muy bien acogido por la crítica y el público. Además, Verónica impartió seminarios de actuación y Jorge Luis de dirección artística, en dos ciudades.

## Monse Duany

EN EL FESTIVAL "IMAGES OF AFRIKA"

Invitada por el IV Festival Internacional de Mujeres, la actriz se presentó en Copenhague, Dinamarca, con los unipersonales *Sueños de una muñeca negra* y *Sólo para el stress*.

Posteriormente, llevó a distintos escenarios de Alemania, Suiza (en los locales de A Nossa Galiza) y Bélgica el primer espectáculo y, además, *Mujeres y orichas*, que tuvieron una gran acogida de público y crítica.

De NUEVO

## EN ESPAÑA

**E**l actor titiritero Luis Enrique Chacón regresó de su segunda gira por España, que comprendió las regiones de Galicia (Vigo, Villagarcía, Porriño, Tui, Moaña, Cangas, Pontearreas) y Aragón (Zaragoza), donde participó en el Festival "Títeres en la Calle", junto a figuras de reconocido prestigio como Guaira Castilla, quien calificó su trabajo de excelente.

La gira concluyó en tierras andaluzas. En total, el joven realizó dieciocho funciones que contaron con la aceptación del público y la crítica. La invitación y programación corrieron a cargo de Miguel Borines y Títeres Tanxarina.

LIBRERIA DE TEATRO / CINE / MUSICA / DANZA /

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

### Colección Teatro

TODAS LAS  
PUBLICACIONES  
QUE USTED

NECESITE DE TEATRO  
ANTIGUAS  
O  
MODERNAS

SOLICITELAS  
A LA LIBRERIA

LA AVISPA



San Mateo No.30, 28004, Madrid. España.

Teléfono y Fax: (91) 3080018

# TABLILLAS

## PREMIOS VILLANUEVA

### TEATRO DRAMATICO

**Abdala.** Dirección: Armando Morales, Teatro Nacional de Guiñol.

**Calígula.** Dirección: Carlos Díaz, Grupo El Público.

**Alto riesgo.** Dirección: Eugenio Hernández Espinosa, Teatro Caribeño.

**Clitemnestra o el crimen.** Dirección: Raúl Alfonso, Teatro Orto, Villa Clara.

**La Legionaria.** Dirección: Susana Alonso, Compañía Hubert de Blanck.

**Amadeus.** Dirección: Tony Díaz, Compañía Rita Montaner.

### TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES

**El Príncipe Blu.** Dirección: William Fuentes, Teatro 2-Eclipse.

**La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.** Dirección: Rubén Darío Salazar, Teatro de las Estaciones, Matanzas.

### TEATRO MUSICAL

**La Bohème.** Dirección: Juan R. Amán, Opera Nacional de Cuba.

### DANZA

**Cuida de no caer.** Coreografía: Lidice Núñez, Danza Contemporánea de Cuba.

**La goma.** Coreografía: Jorge Abril, Danza Contemporánea de Cuba.

**C.C. Canillitas.** Coreografía: Jorge Abril, Danza Contemporánea de Cuba.

**El pez de la torre nada en el asfalto.** Coreografía: Marianela Boán, Danza Abierta.

### FINALISTAS

**Te sigo esperando.** Dirección: Héctor Quintero, Compañía Hubert de Blanck.

**El gato y la golondrina.** Dirección: Albio Paz, Grupo Mirón Cubano, Matanzas.

### COMITE DE SELECCION

Ismael Albelo, Rosa Ileana Boudet, Yana Elsa Brugal, Roberto Gacio, Eberto García Abreu, Waldo González, Inés María Martiatu, Bárbara Rivero, Ada Oramas, Amado del Pino, Toni Piñera, Omar Valiño y Liliam Vázquez.

### PREMIOS DE ACTUACION "FLORENCIO ESCUDERO" OTORGADOS

#### EN EL FESTIVAL DE TEATRO DE CAMAGÜEY 1996

-Vivian Acosta, por **Santa Cecilia**

-Bárbaro Marín, por **Delirio habanero**, compartido con:

-Sahimell Cordero, por **Abdala**

#### CONCURSO DE DISEÑO "RUBEN VIGON", 1996

-Premio al Mejor Diseño General: Carlos Repilado, por **Santa Cecilia**

-Premio al Mejor Diseño de Vestuario: Adán Rodríguez, por **El gato y la golondrina**.

-Premio de Diseño Escenográfico: José Luis Quintero, por **Cuentos del Tiempo'España**.

## ONCENO

Todos los interesados en participar en las diversas actividades que comprende la programación del Festival deberán entregar al Comité Organizador la Boleta de Inscripción correspondiente, hasta el 17 de mayo de 1997. Se anuncia por adelantado que las posibilidades reales de producción artística del evento no permiten la asunción de trabajos cuyos requerimientos técnico-artísticos y/o materiales devengan poco factible para su presentación.

Los participantes que sean estudiantes universitarios y así lo deseen podrán optar, previa inscrip-

# C O N V O C A T O R I A S

## PRIMER COLOQUIO Y MUESTRA DE TEATRO VIRGILIO PIÑERA CIEGO DE AVILA, JUNIO 1997

La Sección de Artes Escénicas de la Asociación Hermanos Saíz, apoyando una iniciativa de su filial en Ciego de Avila, convoca al Primer Coloquio y Muestra de Teatro "Virgilio Piñera", que -en conmemoración del aniversario 50 del estreno mundial de la pieza **Falsa alarma**- se desarrollará en el mes de junio en dicha ciudad.

El evento incluirá una muestra teatral conformada por puestas recientes que reinterpreten textos de nuestro dramaturgo mayor, o se basen en otras zonas de su literatura y su vida.

Asimismo, sesionará un evento teórico titulado "Piñera teatral: un asedio en los 90", en el cual resultará premiado el texto que mejor aborde la cercanía que, con el autor de **Electra Garrigó** y **Aire Frío**, sostienen los más jóvenes teatristas. También se ofrecerán conferencias magistrales a cargo de personalidades de nuestra escena y una muestra de videos sobre tan importante creador.

La sede del evento será el Teatro Principal de Ciego de Avila, con subsedes en otros escenarios de la propia ciudad.

Para mayor información, los interesados podrán comunicarse con la Dirección Nacional de la AHS (teléfonos: 62-5522, 79-8175) o con el CPAE de Ciego de Avila (teléfonos: 2-2086 y 2-4419).

En la clausura de este evento, la AHS otorgará, por tercer año consecutivo, el Premio Maestro de Juventudes.

### PREMIO MAESTRO DE JUVENTUDES

La Asociación Hermanos Saíz anuncia la concesión del Premio Maestro de Juventudes en el contexto del Primer Coloquio y Muestra de Teatro "Virgilio Piñera", que en el mes de junio de 1997 se desarrollará en la ciudad de Ciego de Avila.

Este premio -creado para homenajear a quienes se han mantenido siempre al lado de los jóvenes teatristas, aconsejándolos o enseñando- pretende destacar, en cada una de sus entregas, a actores, directores, dramaturgos, diseñadores y demás gente de teatro, cuya huella ha sido fundamental y visible en el quehacer de los que han comenzado en este largo y antiguo oficio de la escena.

# C O N V O C A T O R I A S

## FESTIVAL ELSINOR

Del 17 al 29 de junio de 1997

ción, por los premios que en esta edición otorgará el Comité Organizador y otras instituciones a:

- Mejor Puesta en Escena
- Mejor Diseño Escénico
- Mejor Labor Coreográfica
- Mejor Interpretación Femenina
- Mejor Interpretación Masculina
- Mejor texto dramático inédito (extensión: mayor de 10 cuartillas y menor de 25; deberá ser entregado en original y dos copias antes del vencimiento de la fecha de admisión).
- Mejor crítica teatral y/o danza inédita (extensión: mayor de 5 cuartillas y menor de 10; la fecha de entrega y el número de ejemplares

serán similares al premio de dramaturgia).

El Comité Organizador otorgará el Gran Premio Elsinor al trabajo que considere de mayor significación para el desarrollo del proceso de formación universitaria de las nuevas generaciones de creadores de la escena y un Premio Extraordinario Elsinor para el Mejor Trabajo Artístico-Creador a participante no cubano.

Bajo el título: "Las emociones y la expresión escénica", el Festival ha programado un coloquio en el cual podrán participar todos aquellos profesores, estudiantes y profesionales del arte de la escena, resi-

dentes en Cuba o en el exterior, que hagan llegar sus propuestas valorativas al Comité Organizador antes del cierre del plazo de admisión, común a todos los eventos. La extensión máxima de los trabajos es de 15 cuartillas.

Para mayor información, dirigirse a:  
Lic. Octavio E. Aguilera García  
Decano Artes Escénicas  
Presidente Comité Organizador  
Militza de la Rosa  
Secretaría

Facultad de Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte.  
Calle 120, no. 1110, e/ 9na. y 13, Cubanacán, Playa, Ciudad de La Habana, Cuba.  
Teléf: (537)21-2332/21-8388/. FAX (537)33-6633

- A**  
 Albello, Ismael S.: "Para que hable la danza", 2/96, p. 61. // "Mantener vivo el espíritu de la danza", 3/96, p. 98.  
 Alfonso, Mónica: "La infancia: un universo para compartir", 1/96, p. 85.  
 Alfonso, Raúl: "El caballo de ceiba", 1/96, p. 91.  
 Amaya Quinoces, Cristina: "Gerencia en las artes escénicas", 3/96, p. 102.  
 Artiles, Freddy: "Títeres pedagogos", 2/96, p. 18. // "En Camagüey... el teatro", 3/96, p. 4.
- B**  
 Barreiro Yero, Jesús: "Educadora y títritera" (entrevista a María Teresa Montaldo), 2/96, p. 31. // "Triunfó la perseverancia" (entrevista a Nelson Acevedo Barrera), 3/96, p. 28.  
 Borges, Octavio: "Presentan ejecutivo UNIMA", 2/96, p. 103.  
 Boudet, Rosa Ileana: "Delirio habanero, locura contagiosa", 1/96, p. 46.
- C**  
 Caamaño, Oscar: "Dramaturgia para títeres en Argentina", 2/96, p. 3.  
 Cañellas, Miguel R.: "Grupo Teatro de los Elementos. A propósito de un estreno", 2/96, p. 92.  
 Cordero, Tania: "Una cruzada por la imaginación" (entrevista a Raquel Bárcena), 2/96, p. 27. // En colaboración con Amado del Pino: "Con vicio de teatro" (entrevista a José Antonio Rodríguez), 2/96, p. 72.  
 Cuba, Juan Carlos: "El Príncipe Pescado", 3/96, p. 105.  
 Cueto, Mireya: "Bertolt Brecht, don Quijote y los títeres", 2/96, p. 10.  
 Curbelo, Alberto: "La cazuela abierta", 1/96, p. 42. // "Asumir el mestizaje de la cultura cubana" (entrevista a Eugenio Hernández Espinosa), 4/96, p. 79. // "Guanabacoa'96. Garabatos del retablo", 4/96, p. 86.
- D**  
 Di Mauro, Eduardo: "Entidad e ideología", 2/96, p. 12.  
 Diago, Nel: "Cuando salí de La Habana, ¡válgame dios!", 1/96, p. 45.
- E**  
 Espinosa, Magaly: "La reformulación de lo popular desde los Estudios Culturales", 4/06, p. 19.  
 Espinosa Mendoza, Norge: "Teatro El Público. Albert Camus o del espejo y el poder", 2/96, p. 82. // "Teatro en Las Nubes. Alertas a un paso del abismo", 3/96, p. 78.
- F**  
 Fábregas, Olga Flora: "Lo ritual en la pantomima", 4/96, p. 36.  
 Feliú, Virtudes: "Fiestas populares tradicionales: teatralidad y ritualidad contemporáneas", 4/96, p. 24.  
 Fuentes, William: **El Príncipe Blu**, libreto no. 38, 2/96 (páginas centrales).  
 Fullea León, Gerardo: "Barreras de tradición y vanguardia", 3/96, p. 65. // "Motivaciones del crimen", 3/96, p. 76. // "Lo ritual: cauce de lo popular", 4/96, p. 21. // **Betún**, libreto no. 40, 4/96 (páginas centrales).
- G**  
 Gacio Suárez, Roberto: "Un romance difícil", 1/96, p. 81. // "Una señora 'grande'" (entrevista a Mireya Cueto), 2/96, p. 30. // "Entre la sonrisa y el desvelo", 2/96, p. 79. // "El actor. Apuntes para comprender su presencia en la escena actual", 3/96, p. 24. // **Te sigo esperando**. Nostalgias, utopías, otredad", 3/96, p. 40. // "Te sigo esperando", 4/96, p. 93.  
 Garal, Ricardo: "Nace una organización no gubernamental", 2/96, p. 99.  
 Garbey, Marilyn: "El teatro. Un espacio para restaurar la infancia", 3/96, p. 21. // "El juego del humor en el teatro", 3/96, p. 92.  
 García Abreu, Eberto: "A propósito de una crítica. Razones del Festival de Teatro de La Habana", 2/96, p. 64.  
 Gibert Núñez, Yamina: "Retablo de juglares", 3/96, p. 90.  
 González, Waldo: "Lo cubano en mi teatro soy yo", 1/96, p. 102. // "El teatro infinito", 2/96, p. 38. // **La Legionaria**: un tándem ejecutor y cómplice", 2/96, p. 84. // **El Macbeth**. ¿Shakespeare transculturalizado?", 3/96, p. 74. // "Teatro de los 90, una respuesta", 3/96, p. 104. // "Un espacio para la otredad", 4/96, p. 91.  
 Gorostola, Iris: "Cinco presuntos implicados", 1/96, p. 35.  
 Guerra, Ramiro: "Los loas. Protagonistas danzantes del drama vodú", 1/96, p. 14. // "Si me pides el pescadillo...", 3/96, p. 85. // "Danza y ritualidad", 4/96, p. 32.  
 Gutiérrez, Ignacio: "Un príncipe azul a medio camino", 2/96, p. 46.
- H**  
 Hagberg, Eina: "Cuba y Suecia: El teatro de títeres y los mitos religiosos", 4/96, p. 47.  
 Hernández-Lorenzo, Maité: "La clave es estar desnudo ante las cosas y arriesgarse a perder" (en colaboración con Omar Valiño), 1/96, p. 68. // "La Cruzada Teatral: la ruta de un teatro vivo", 2/96, p. 97. // "Yorick entre nosotros", 4/96, p. 85.
- L**  
 Laferté, Nieves: "Diseño escénico en los setenta. Primer acercamiento", 1/96, p. 22.
- M**  
 Márquez, Guillermo: "¿Se mueve la danza contemporánea en Cuba?", 1/96, p. 17. // "Codanza. Danza contemporánea en Holguín", 1/96, p. 93. // "Danza callejera en La Habana Vieja", 2/96, p. 62.  
 Martiatu, Inés María: "El discurso de lo popular", 1/96, p. 75. // "El teatro: una fuente de intercambio" (entrevista a Eina Hagberg), 2/96, p. 34. // "Noche de satén y teatro", 3/96, p. 72. // "Transculturación e interculturalidad: algunos aspectos teóricos", 4/96, p. 8. // "Trance y actuación", 4/96, p. 50. // Una manera de enfrentar el devenir", 4/96, p. 58.  
 Molinet, María Elena: "Prendas vestimentarias de los negros curros", 4/96, p. 37.  
 Morales, Armando: "¿En la luz o en la sombra?", 2/96, p. 22. // "El teatro es de madera, y pesa" (entrevista a Eduardo Di Mauro), 2/96, p. 28. // "Alto riesgo para los equívocos titiriteros", 3/96, p. 9. // "Hombres, mitos y títeres: eterna aproximación al fuego", 4/96, p. 29.  
 Morales, Pedro: "Formar directores: un reto, una iniciativa", 1/96, p. 96.
- O**  
 Oramas, Ada: "Juglares en el barrio", 1/96, p. 78. // "Pierre de Marivaux. Sus claves en los códigos de hoy", 2/96, p. 90. // "Revive el *bel canto* su época de oro", 4/96, p. 97.  
 Oriol, José: "Londrina, una ventana abierta al teatro del mundo", 2/96, p. 71.  
 Oviedo, Bárbara: "La pasión por la fantasía" (entrevista a Concha de la Casa), 2/96, p. 24.
- P**  
 Pedro Torriente, Alberto: **Delirio habanero**, libreto no. 37, 1/96 (páginas centrales).  
 Pineda, Roxana: "El papel creativo del actor", 1/96, p. 4.  
 Pino, Amado del: "Paisaje desde un Papatote" (entrevista a René Fernández), 2/96, p. 35. // "Obsesiones con los pies en las tablas", 3/96, p. 22. // "El riesgo de la palabra", 3/96, p. 70.  
 Pogolotti, Graziella: "El maestro Rine", 3/96, p. 2.
- Q**  
 Quintero, Héctor: **Te sigo esperando**, libreto no. 39, 3/96 (páginas centrales).

## R

Reyes, Raciél: "El telón siempre abierto", 2/96, p. 95.

Rivas, Jorge: "Un proyecto perdurable", 2/96, p. 101.

Rivero, Bárbara: "Hablar desde la emoción", 1/96, p. 97.

Rizk, Beatriz J.: "El *pop art* y la penetración cultural del *life-style* norteamericano en el teatro latinoamericano", 1/96, p. 26.

// "El teatro afro-colombiano: ecos del África ancestral", 4/96, p. 42.

Rodríguez Hernández, Ernesto: "La civilización del otro", 1/96, p. 83. // "Bailar todos juntos", 2/96, p. 56. // "La máscara del actor", 2/96, p. 86. // "El teatro es el arte del espectador", 3/96, p. 95. // "Danzar en busca del infinito", 4/96, p. 102.

Ruiz, Bebo: "La poética del juglar", 2/96, p. 15.

## S

Sadowska, Irene: "XV Festival de Teatro. Intercambios cubano-españoles", 2/96, p. 68.

Salas, Roberto: "Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas, con la ternura de un cocuyo", 3/96, p. 87.

Santos Moray, Mercedes: "Adolfo de Luis, la huella de la cultura", 1/96, p. 2.

// "La tragedia de la envidia", 2/96, p. 77.

// "Cultura y teatro populares", 4/96, p. 89.

Suárez Durán, Esther: "¡Salve, Otro, los que van a vivir te saludan!", 1/96, p. 31.

// "Otra vez, noticias de Paraguay" (entrevista a Elisa Godoy y Humberto Gulino), 2/96, p. 33. // "El teatro para niños y jóvenes hoy, a debate", 2/96, p. 41.

// "Continuar pensando los 90", 3/96, p. 33. // "Un príncipe azul en la solfa del trópico", 4/96, p. 96.

## T

Tablas: "Teatro de los noventa", 1/96, p. 40. // "Primer Encuentro Técnico Profesional del Mimo", 1/96, p. 40. // "Tres rálces vivas", 1/96, p. 41. // "Con la magia se hace camino", 1/96, p. 44.

//INDICE 1996/INDICE 1996/ "Premio Villanueva", 1/96, p. 67. // "Más de treinta años de vida artística" (Teatro de la Villa y Teatro Nacional de Guíñol), 1/96, p. 104. // "Editorial" (en ocasión del número 50 de la revista), 2/96, p. 2. // "La representación sin recepción es un arte fallido", 2/96, p. 98. // "Homenaje" (por la muerte de Javier Villafaña, con una carta de Concha de la Casa), 2/96, p. 104. // "Más de treinta años de vida artística" (Compañía Rita Montaner), 2/96, p. 104. // "Tablas convoca" (Seminario "Rito y representación" y Premio de la Crítica), 2/96, p. 105. // "La dramaturgia cubana sobre el tapete", 3/96, p. 14. // "Premios Camagüey'96", 3/96, p. 36. // "El FITI en El Salvador",

3/96, p. 68. // "El teatro de la comunidad" (entrevista a Nisia Agüero), 3/96, p. 101.

// "Más de treinta años de vida artística" (Danza Contemporánea de Cuba), 3/96, p. 103. // "Gran Teatro de La Habana, 4/96, p. 100.

Tablillas: 1/96, p. 105. // 2/96, p. 106. // 3/96, p. 106. // 4/96, p. 106.

Torres, Jorge Luis: "Caballo negro o cruce de aros, entre la mimesis y lo propio", 1/96, p. 88. // "El teatro proyecta todo cuanto somos", 2/96, p. 63.

## V

Varela, Víctor: "El Teatro Obstáculo", 1/96, p. 10.

Valiño Cedré, Omar: "La alquimia del discurso", 1/96, p. 71. // "Re-bis, otra vez", 2/96, p. 88. // "Algunas provocaciones en torno a la puesta en escena cubana actual", 3/96, p. 26. // "Un equívoco teatral", 3/96, p. 81.

Van Brakle Guerra, Elvira: "En busca de la memoria perdida", 4/96, p. 54.

## W

Wannous, Saadalla: "Mensaje Día Internacional del Teatro", 2/96, p. 103.

## Z

Zardoya Loureda, Rubén: "¿Adiós al sincretismo? Minuta sobre la transculturación de la religión yoruba en Cuba", 4/96, p. 4.

**Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.**

**América del Norte: 22.00 USD.**  
North America:

**América del Sur: 20.00 USD.**  
South America:

**Otros países: 24.00 USD.**  
Other countries:

**You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.**

**Envíe su solicitud de suscripción anual a:**

**Please, mail your four-issue annual subscription request to:**

**revista de artes escénicas** **tablas**

**San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100**

**ESPACIO EDITORIAL**  
**DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA**  
**DE TEATRO**



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.)  
TEATRO 2  
TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS  
INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO  
TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO  
ENTREACTE  
PRIMER ACTO  
PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS  
LATIN AMERICAN REVIEW  
OLLANTAY THEATER MAGAZINE  
DIOGENES
- MEXICO MASCARA  
REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON  
YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

**- Secretaría del EECIT -**

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

**SUBSCRIPTION FORM**

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue: \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

**También se acepta giro postal**  
**Money orders are also accepted**

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,  
coproducción de audiovisuales, inversión,  
producciones de tecnoescena,  
realización de negocios conjuntos...**

## **Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA**

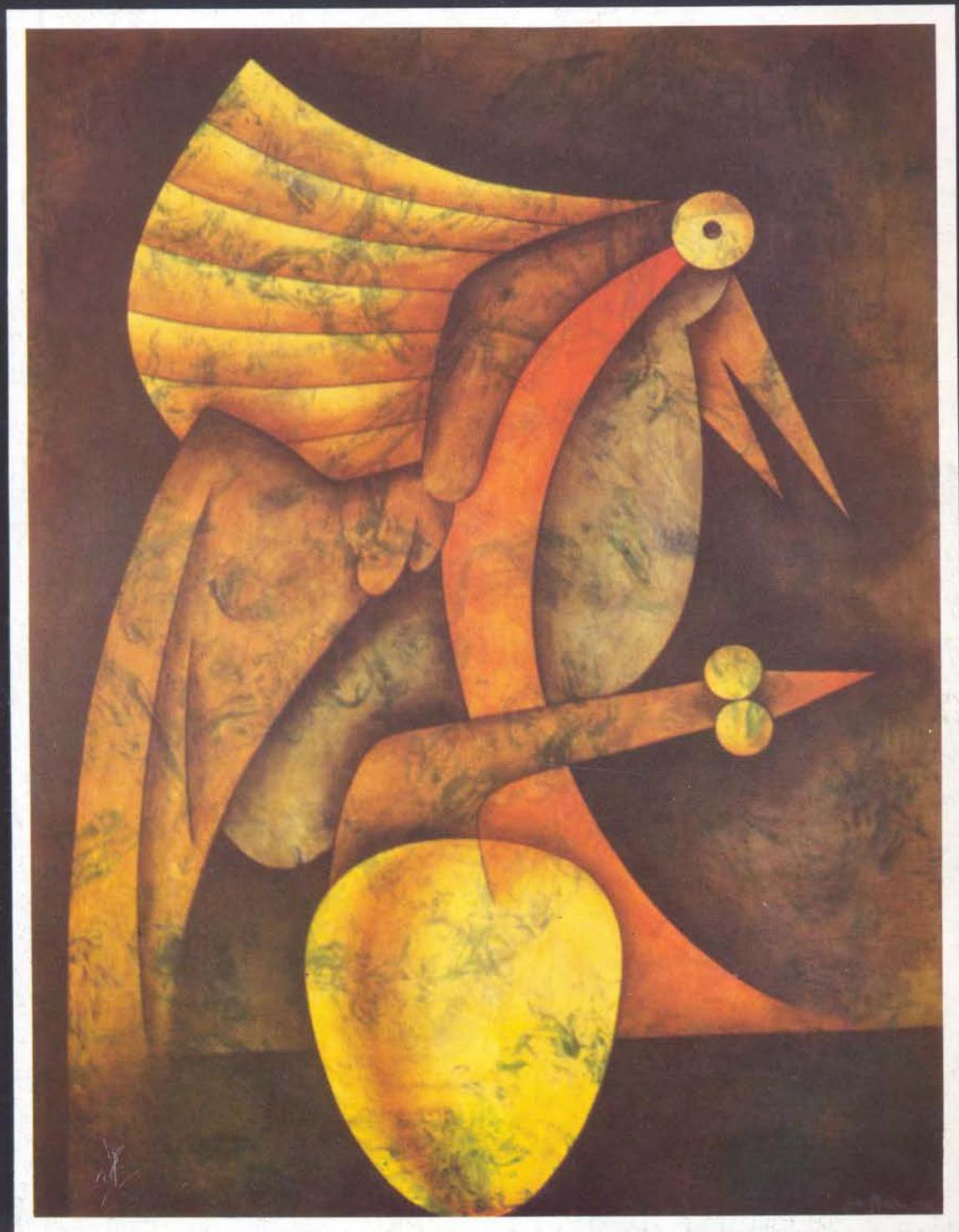
**DANZA** Folklórica y Moderna

**TEATRO** Dramático, Musical, Humorístico,  
para Niños y Jóvenes

**BALLET** Clásico y de Pantomima

**ESPECTACULOS** Circences





**Juan Moreira**

**ESTUDIO-GALERIA**

Calle 8, No.262 e/ 11 y 13, Vedado,  
Ciudad de La Habana, Cuba.

Tel.: 31 3511