

La Habana / Agosto- 2023/ No.27

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



NIEVES FRESNEDA
FUNDADORA DEL CONJUNTO FOLCLÓRICO NACIONAL DE CUBA

Agosto es el mes de las mujeres cubanas. Figuras protagónicas como Nieves Fresneda y Rita Montaner vieron la luz en ese período.

De la Fresneda ha dicho la Dra Bárbara Balbuena: es parte imprescindible de la historia de la danza en Cuba, como pionera en los estudios antropológicos de la música y la danza de ascendencia africana, del movimiento de artistas aficionados, de los procesos formativos profesionales en el área danzaria y en la proyección artística de este perfil en nuestro país. (1)

La única, así fue bautizada la Montaner. El dramaturgo Norge Espinosa subraya su impronta: Lo que ella aportó a la cultura cubana está en esa manera de reír, de echarnos en cara lo mejor y lo peor que somos desde una guaracha, un tema de inspiración santera, o una canción criolla. (2)

Compartimos la presentación del maestro Rine Leal a Un arropamiento sartorial en la caverna platónica, texto de Virgilio Piñera; y recordamos a Antón Arrufat, quien hubiera celebrado su cumpleaños el 14 de agosto, primera vez que no recibirá llamadas de felicitaciones.

Recientemente el Ballet Nacional de Cuba subió al escenario de la sala Avellaneda del Teatro Nacional la icónica Carmen, coreografía de Alberto Alonso. Estrenada en nuestro país en agosto de 1967, fue uno de los personajes en los cuales Alicia Alonso sentó cátedra. Ahora las primeras bailarinas de la compañía cubana asumieron el rol de la irreverente heroína. De esa manera, sigue viva el ansia de libertad de Carmen.

Referencias

1-Garbey, Marilyn y Bárbara Balbuena: Conjunto Folclórico Nacional: un itinerario de 60 años. Ediciones Alarcos, 2022

2- Espinosa, Norge: Una mañana con Rita Montaner. La Jiribilla.13/4/2018

BOLETÍN PROMETEO

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE
CUBA

2023

Editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.

Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución, La Habana, 10400

Teléfono: 78810168

Facebook @archivoarteescenicascuba

Instagram @archivoarteescenicascuba

Email:archivoarteescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo

Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy Hernández, Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas, Dainelis Morgado y José Castro Blanco.

Portada: Nieves Fresneda, foto tomada de Revolución y Cultura

Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.



Virgilio Piñera
Cárdenas, 4 de agosto de 1912-La Habana, 18
de octubre de 1978

Foto: Tomada de la Biblioteca Nacional de Cuba

*un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,
sintiendo como el agua lo rodea por todas partes,
más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas;
un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla;
el peso de una isla en el amor de un pueblo.*

La isla en peso, 1943. Fragmentos

EL RITUAL DE LAS MASCARAS

RINE LEAL

ilust. Segundo Planes

Cuando terminé de leer, por primera vez, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* sentí una especie de desconcierto que me sumió en la desesperación. ¿Cómo encajar esta obra en el universo de Virgilio Piñera? ¿Dónde estaban las claves de su teatro anterior, ese hilo que enlaza a *Electra* con *Luz Marina* y *Tota*? Confieso que no comprendí la obra, que me sobrecogió el verso, me fatigó y me agotó el estilo. Bien, me dije, vuelve a leerla, guiado tal vez por el sabio consejo que Faulkner dio a un lector que le reprochó no entender *Mientras agonizo*. Léala de nuevo, dijo el novelista. Así hice con Piñera y poco a poco la pieza fue articulándose con el resto de su producción y fueron surgiendo constantes y tropismos que terminaron por entregarme la obra con esa misma dócil dulzura con que se vence la ardua resistencia de una mujer difícil.

Un arropamiento... está fechada en 1971. Pertenece a ese período entre la edición de *Dos viejos pánicos* en 1968 y la muerte de Piñera en 1979, es decir, una etapa de su creación totalmente desconocida, en la que el escritor no dejó de crear con la misma terca obstinación de 1941 cuando escribió *Electra Garrigó* y tuvo que esperar siete años para verla en escena, si vamos a creer su Prólogo a *Teatro completo* (Ediciones R, 1960), porque el propio Piñera complica las cosas cuando en su conferencia inédita «Actores, directores, autores» dice que escribió *Electra* en 1942, y por alguna otra parte afirma que fue en 1943. Poco importan sus inexactitudes cronológicas (*Aire frío* está fechada en 1958, pero realmente terminó de escribirla en 1959 como puede comprobarse siguiendo las publicaciones parciales en *Lunes de Revolución* de marzo 30 y mayo 11 y 25 de 1959), o sus imprecisiones autobiográficas, porque lo importante es esa vocación de creador que llevó a Virgilio a escribir aun en los momentos más sombríos.

A partir de *Dos viejos pánicos*, su última obra publicada en Cuba, la lista de sus títulos no se detuvo: *Una caja de zapatos vacía* (1968), *Estudio en blanco y negro*, editada en España en 1969, *Handle with care*, aún sin localizar, *El encarné*, estrenada en 1969, *Ejercicio de estilo*, igualmente estrenada en 1969, *Un arropamiento...* (1971), *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso* o *Las escapatorias de Laura y Oscar* (1973) y *El trac* (1974). Su muerte dejó inconclusa su *Milanés*, así como cuatro o cinco obras más de este período, como la de las hermanas siamesas, *Inermes*, *El viaje* o *¿Un pico o una pala?* que quedó sin terminar en su máquina de escribir.

De esta manera la obra total de Piñera está prácticamente desconocida y menos aún estudiada, por lo que se nos ofrece como un autor en espera de un nuevo descubrimiento a pesar de ser un contemporáneo nuestro. Puede decirse que en sus últimos diez años Virgilio trabajó como un condenado, y que a pesar del silencio que le rodeaba tuvo fe en su teatro. Recuerdo ahora que en una aciaga ocasión me dijo: «Sólo los muertos gozan del respeto de todos», y se remitió a la dudosa reparación de la posteridad.

Esta ignorancia de su obra total (que espero solucionar con la publicación de su *Teatro completo*, con veinte obras terminadas, y su *Teatro inconcluso*, que dará a conocer los proyectos dramáticos que dejó, más de cien cuartillas) ha llevado a algunos críticos a hablar de «dos etapas» dentro de la producción de Virgilio: el Piñera «bueno» que va de *Electra* a *Aire frío* y quizás *El filántropo*, y el Piñera «malo» que cubre el resto de su obra y en la que advierten errores y problemas de todo tipo como justificación al marginamiento del autor en la década del setenta. La publicación de *Un arropamiento...* permitirá entre otras cosas destruir ese lugar común: no hay más que un Virgilio Piñera, y su obra total 39

goza de una profunda coherencia como es-
pero demostrar. Lo que sucede es que el
escritor se mantuvo en constante exploración,
en una experimentación continua, en una
incansable renovación de su propio sistema
expresivo, lo que obliga a los estudiosos de
su obra a una actitud similar. Pero si bien sus
ideas fundamentales se mantuvieron inalterables
a lo largo de su amplia creación, integrando una
concepción definida del mundo, sus mecanismos
técnicos y estructurales se ampliaron con frecuencia
y crearon una zona de sorpresa que termina por
desconcertar al crítico que se aproxima sin
preparación previa a su obra, como sucede con
Un arropamiento...

Para comprender esta pieza hay que remitirse
a un proceso teatral cuyas raíces podemos situar
entre 1966 y 1968, entre *La noche de los asesinos*
de Triana y *Dos viejos pánicos*, etapa en la que
nuestra escena parece llegar al límite de su
posibilidad como sistema comunicativo. En estos
años alcanzan su culminación el análisis de la
familia pequeñoburguesa, el espacio cerrado,
la crítica a la sociedad prerrevolucionaria, y
hasta las fórmulas naturalistas, es decir, se
dinamita el andamiaje ideartístico que el teatro
cubano de los sesenta hereda de la dramaturgia
de transición en las décadas del cuarenta y el
cincuenta. Surgen las estructuras abiertas, el
empleo del espacio como concepto escenográfico,
el trasvase en el desarrollo de la fábula (*el
puzzle*), el tratamiento del tiempo que se hace
reversible, la búsqueda de nuevos mecanismos de
participación del público, el ceremonial-ritual
en vez del ordenamiento argumental, la
sugerencia de variados y contradictorios planos
de la realidad, y el abordaje más actual y crítico
del aspecto social, lo que determinará en la obra
de nuestros principales dramaturgos (Estorino,
Quintero, Brene, Hernández Espinosa, Dorr,
Arrufat) un desarrollo novedoso de su producción.

Esto explica la gradual transformación que
tiene lugar entre 1966 y 1971. Las fórmulas
de los sesenta se perciben desgastadas, superadas
por una realidad en dinámica transformación,
aquejadas de una «fatiga formal», acusadas de
desideologización, incomprendidas en ocasiones
al asumir metalinguajes que rompan el código de
señales acostumbrados, criticadas desde posiciones
administrativas, y calificadas de aventajadas
dada su estrecha relación de dependencia
artística con respecto a los autores del
cincuenta; no producirán grandes estrenos.

Es característico que en este interregno los
collages, recitales, procesiones, juegos escénicos,
happenings, eventos, farsas y ceremoniales,
desplacen a una dramaturgia que había
alcanzado sólidos frutos. Autores como José
Milián con *Vade retro*, estrenada tardamente,
Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma y
La toma de La Habana por los ingleses, José
Santos Marrero con *Los juegos santos*, René
Ariza con *La vuelta a la manzana*, y Piñera
con su *Ejercicio de estilo* (incluido en *Juego
para actores* junto al capítulo 68 de *Rayuela*
de Cortázar y textos de Martí) ilustran las
principales búsquedas y tendencias de estos
años en una corriente de desafío al gusto
establecido que no pudo encontrar seguidores
y quedó frustrada en su desarrollo interno.

De ahí que *Un arropamiento*... rechace
toda ubicación temática y genérica, y se
ofrezca en un campo de ambiguo significado
como toda la obra de Piñera. Y emplea el
término ambiguo como una ampliación de los
sentidos, como una multiplicación de
significados. La pieza posee similitudes con su
Ejercicio de estilo titulado «Nacimiento de la
palabra», que no es más que la escenificación
de la crisis de la palabra y el lenguaje
conceptual como elemento teatral fundamental,
y su substitución por sonidos, estados
afectivos, sílabas ininteligibles, procesos
ánimicos, lenguaje meta-verbal y estructura
escénica, lo que se muestra en la Jornada 2 de
Un arropamiento... y que responde a la
absorción de técnicas novedosas usuales en
nuestra dramaturgia a finales de los sesenta.
Ese es el mismo camino que Virgilio
exploraba en su «poema teatral» *Treno por
la muerte del príncipe Fuminaro Konoye*,
escenificado el 23 de octubre de 1969 por
Isabel Moreno, Adolfo Llauradó, Idalia
Anreus, Mario Aguirre, José Ernesto Pérez
y Jorge Villanueva en la sala Húbert de
Blanck, o en su obra en un acto *Handle
with care*, de la cual sólo he podido
rescatar la fundamentación del autor que es
la siguiente:

En esta pieza de teatro quiero expresar,
mediante acciones musculares, palabras que
no tienen una relación entre ellas, sino
puramente ritual, la torpeza con que un
acto puede ser ejecutado susceptible de
provocar una catástrofe y, consecuentemente,
la habilidad a poner en juego para evitarla,
esto es, hacer tolerable y eficaz la vida del
hombre. Esta pieza podrá ser representada
con tantos actores como se quiera, partien-

do siempre de un número par, es decir, dos y dos, cuatro y cuatro y así sucesivamente. La idea es que un grupo *handle with care* una copa de cristal; el grupo antagonista no *handle with care* la misma copa de cristal.

Handle... parece guardar relación con *El trac* y la tesis de Piñera del «cuerpo-teatro» que «al despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y hueso nos convierte en otro, en ese *Je suis un autre* que decía Rimbaud. Ya no soy más el que avanza enmascarado (*larvatus prode*, según el decir de Descartes) sino el que avanza a cara descubierta, sé lo que soy y soy otro que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir justificado existencialmente». (ver *Conjunto*, nos. 61-62, julio-diciembre de 1984) y que es posiblemente el tema de *Un arropamiento*... En *El trac* la acción se crea por medio de unidades cerradas y autónomas que pueden ser ordenadas en un ritmo y un *tempo* aleatorio pues no obedecen a la ley de la causalidad, sino al sentimiento del intérprete en el momento de representarlas.

Más que típicas acciones o situaciones dramáticas, el monólogo de *El trac* es la yuxtaposición de estados afectivos («ejercicios» llama Piñera) que se elaboran a partir de rompimientos o giros escénicos. El autor aclara: «Los ejercicios serán creados por el actor en el momento mismo de la representación, como parte de su *situación afectiva* en el desarrollo de la pieza. El nombre de cada uno de los ejercicios irá indicado en el programa».

El ritual de las máscaras, presente en la obra total de Piñera, alcanza en *Un arropamiento*... su definición última a través de una estructura cíclica en un prólogo y nueve jornadas. No hay que asombrarse ante la estructura lineal y narrativa de esta obra, pues sin mucha perspicacia podemos descubrir que es similar a la de *Aire frío*, que está aceptada como obra modélica, sólo que entre ambas median doce años y el propio desarrollo estético del autor: Alguna vez escribiré sobre este juego de espejos que tiene notables antecedentes en nuestro teatro, desde *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, de Pita, cuando Aurora dice (jornada segunda, versos 583 y 584) «que parece lo que no eres, / y eres lo que no pareces», hasta el conflicto entre verdad y apariencia de *El becerro de oro*, de Luaces, o el teatro dentro del teatro de *El chino*, de Felipe, o el ceremonial de los tres ado-

lescentes en *La noche de los asesinos*, de Triana, o la búsqueda del recuerdo y el sentido de la vida en *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés*, de Estorino o *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Estévez. La imagen reflejada suplantarán en ocasiones al original y como en toda reflexión habrá distorsión, empequeñecimiento, gigantismo y duplicidad. Pero siempre existirá una relación intercambiable entre ilusión y realidad, verdad y apariencia, mimesis y representación.

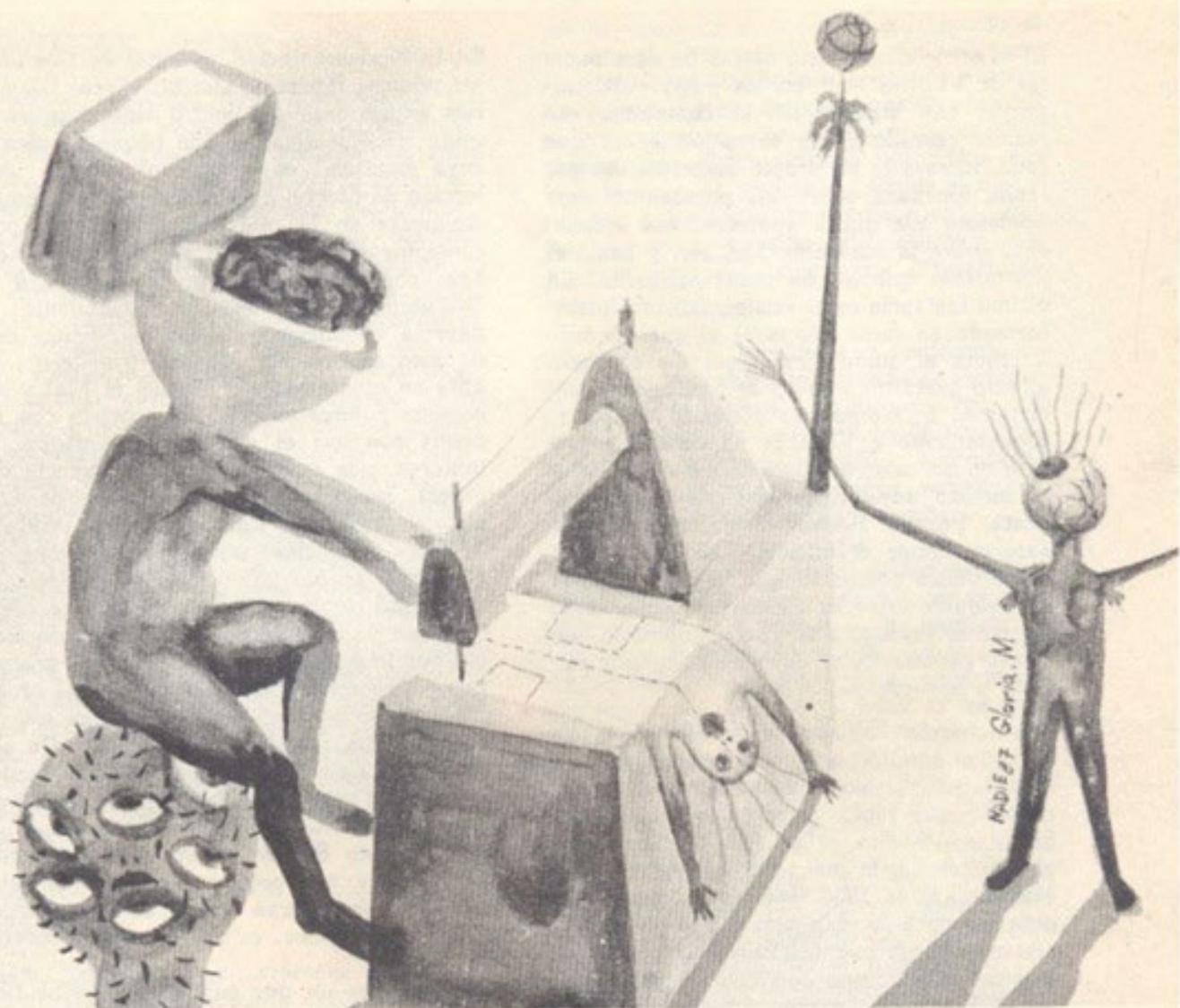
Piñera, que a pesar de la elaboración «cult» de sus textos poseía un indudable sentido de lo «popular» (léase con cuidado *Electra Garrigó*) reduce esta dialéctica de la máscara y el rostro a la dimensión casi bufa de «la careta y la jeta», y alrededor de la misma gira la acción de *Un arropamiento*...

CEREMONIO. ¡Ahora comienza el arropamiento y subsiguiente encaretamiento en la caverna platónica! (Prólogo)

HOMBRE 1. ¡Qué más dá! Si a mi entender todo es careta y mentira (Jornada 5)

CEREMONIO. Cuando extraviado ya esté, la careta ganarás, más la cara perderás, que espejo del alma es. (Jornada 7)

Para compartir esta concepción que se acerca a un análisis del ser, es aconsejable remitirse a las propias palabras de Piñera, En 1969, en una entrevista concedida a *Conjunto* (no. 7, año 3, pág. 69) sobre el estreno de *Dos viejos pánicos* en Colombia, el autor declaraba: «Mi teatro (perdóneme por decir «mi teatro») soy yo mismo, pero teatralizado. Ahora bien, pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades —económica, social, cultural, política—. Entonces no es un azar que las refleje en la escena... Cuando llega la Revolución, la inseguridad se va. Entonces puedo ponerme a escribir, con toda seguridad, sobre el hombre mismo en lo que hace rato se denomina su dimensión existencial». Y en un café conversatorio, celebrado en La Casa de las Américas con motivo del premio Casa a *Dos viejos pánicos* el autor explicaba: «Los personajes no son buenos ni malos, el público los puede tomar como quiera. Aquí no se definen caracteres psicológicos, se plantea una situación para que el público decida. Es una obra para el autor y otra para el espectador. La obra carece de toda anécdota y funciona con la introspección» (*El Mundo*, octubre 3 de 1968).



Es indudable que estos elementos van a conjugarse en la concepción de *Un arropamiento*... junto al lenguaje meta-verbal, la expresión anímica, los estados afectivos, y el plano sensorial desplazando al racional. En pocas palabras, el cómo y no el qué. El juego de las personalidades (caretas o máscaras en *Un arropamiento*...) llevará al juego de las identidades que es una clave persistente en la obra Piñeriana, desde *Electra* a *¿Un pico o una pala?*, la pieza en la que trabajaba cuando murió y de la cual nos quedan 26 cuartillas y el recuerdo de amigos que escucharon, de boca del autor, el plan general de la obra. Recuérdese la multiplicación de las Electras y compárese con los hermanos mellizos Pedro y Juan de *¿Un pico...* que mueren al finalizar la primera parte y en la segunda invierten sus personalidades para repetir el mismo ritual de la vida condenada. Como

entre ambos textos median nada menos que 38 años, ¿es posible seguir hablando de «dos Piñera», o tendremos que rendirnos ante la evidencia de que su mundo dramático es no sólo coherente sino también compacto y unitario?

Hay un aspecto que me gustaría señalar, y es la profunda relación de *Un arropamiento*... y en general del teatro de Piñera, con el existencialismo. Es más, adelanto la tesis de que la principal corriente en su obra no es la absurda, como tantas veces se ha escrito, sino la existencial, tal como el autor nos confiesa en la entrevista de *Conjunto*, o al hacer suya, en *¿Un pico...* la afirmación de Sartre de que uno es libre de escoger su destino, pero al mismo tiempo no puede seleccionar otro. Por algo *Un arropamiento*... es calificada de «auto existencial» y Ceremonio, el protagonista es un «sastre filósofo», clara y bufonesca referencia a Jean Paul Sartre.

El existencialismo está detrás de esas puertas de Virgilio que son las puertas del no-partir, ese infierno de la compañía, ese mundo cerrado y sin salvación en el que cada hombre es su propio enemigo, esa perenne amenaza sobre los personajes, esos no-dioses que nunca aparecen, esa indagación sobre la naturaleza del ser, y hasta el pesimismo que asoma constantemente. En última instancia es el existencialismo (transformado en farsa grotesca) el que conduce a Piñera al mundo irracional del absurdo, al acto gratuito, al mito de Sisifo. Pero advertimos a tiempo: no pretendo encasillar cómodamente a Virgilio, no deseo convertirlo en un existencialista al pie de la letra, ni intento adjudicarle una académica etiqueta, porque Piñera se muestra elusivo ante cualquier definición y su obra posee esa proteica condición que la hace escapar a cualquier estrecha clasificación. Por algo dijo en el Prólogo a su *Teatro completo* que «vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso».

Y ya que he hablado de la coherencia de su obra, añadiré otra constante que tiene mucho que ver con ese universo «a puerta cerrada» que tanto posee en común con el Sartreano. Si *Electra* en 1941 exclama «He ahí mi puerta, la puerta de no partir», Luz Marina dirá en 1959 «Aunque sea una estúpida me paso la vida buscando una salida, una puerta, un puente (Pausa) Debe haberla, pero nosotros no acertamos a descubrirla». Y Laura, en *Las escapatorias de Laura* y Oscar cerrará el círculo en 1973 al descubrir que «la única escapatoria es hacia otra ratonera». En la introducción a *Las escapatorias...* el autor plantea la alienación y cosificación del hombre en su enfrentamiento a la realidad, pero las remite a su universo propio: «Puede ocurrir —de hecho ocurre sin remisión— que por alcanzar tal realidad verdadera se caiga en la locura. Este es el fundamento de mi pieza» Efectivamente, al final todos los personajes están en un manicomio. La máscara y el rostro se confunden.

La división de *Un arropamiento...* en jornadas recuerda con insistencia el teatro clásico español, a lo que se une cierto regusto calderoniano que permea el texto. Si se lee con atención la obra podemos decidir que estamos frente a una Moralidad donde se debaten eternamente el Bien y el Mal (ver Jornada 9) y hasta se acude al mecanicismo del *Deus ex machina* para concluirlo.

En la fundamentación (inédita) de *Dos viejos pánicos* Piñera señalaría: «Entre las varias expresiones del teatro clásico español están las *Moralidades*. Son pequeñas piezas cuya finalidad es ofrecer al público una lección de Moral. Esta Moral consiste, esencialmente en lo que debe hacerse y, por consiguiente, en lo que no debe hacerse», para concluir calificando de Moralidad a *Dos viejos...* Creo que *Un arropamiento...* llevaría el mismo calificativo además del de auto sacramental, lo que transforma la obra en el diálogo del Bien y el Mal y su carácter intercambiable, de acuerdo con la careta con que el personaje se arroje. Y una vez más volvemos a la coherencia de Piñera, porque es la idea similar de *Los siervos* (1955), *El flaco y el gordo* (1959), la pieza inconclusa sobre las siamesas, y *¿Un pico o una pala?* (1979), es decir, a la unidad de los opuestos en la que cada quien se transforma en su doble que lo niega, por lo que las cosas *son* pero al mismo tiempo *parecen* otras, los límites del conocimiento se borran, se tornan imprecisos y simulan otra realidad, que a veces sólo alcanzamos a entrever, y el texto es la punta del *iceberg* que oculta, bajo el mar, su masa más importante. En *Un arropamiento...* está también Platón con su mito de la caverna (de nuevo verdad y apariencia) sólo que ahora la caverna está amenazada por la catástrofe atómica, es decir, será «platónica».

Por los años en que concibe y escribe *Un arropamiento...* creo que Virgilio trabajaba en la traducción, en base de la versión francesa de Jean Rousselot, de *La tragedia del hombre*, del húngaro Imre Madách, obra en verso que calificó de un nuevo *Fausto* (ver la bella edición del Centro húngaro del Instituto Internacional del Teatro, Budapest, 1987, al cuidado de su presidente György Lengyel). ¿Hasta qué punto hay zonas tangenciales entre ambos textos? Dejo el tema a los estudiosos del teatro de Piñera.

Un arropamiento sartorial en la caverna platónica es una obra provocadora, inquietante, desconcertante, y será tal vez rechazada por muchos lectores actuales, del mismo modo que el estreno de *Electra Garrigó* en 1948 fue calificado de «un escupitajo al Olimpo». Que Virgilio Piñera la escribiera a los 59 años es una prueba de su eterna juventud, su vitalidad, su afán de estar siempre *à la dernière*. Y sobre todo, de su sentido precursor. ●

“NIEVES O EL MITO DE LA DANZA”

Entrevista a Nieves Fresneda

Por Evangelina Chió

*Nieves Fresneda, fundadora del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba
La Habana, 5 de agosto de 1900 -
La Habana, 1 de noviembre de 1980*

Habla de los mitos y del ritual yoruba, de sus deidades: Eleguá, el que abre y cierra los caminos; de Oshún, fatal en amores, pero sandunguera y voluptuosa; de su hermana Yemayá, “cabeza principal” sobre las demás divinidades. Sus ojos antiguos adquieren entonces fugaces resplandores; el tono de su voz se torna misterioso, confidencial; y su figura menuda, delgada y seca como una rama sin nutrientes, se yergue extática o se mueve ocasionalmente al vaivén de imaginarias olas, todo para mostrarme los movimientos del mar embravecido al chocar en la rompiente.

—El baile de Oshún es algo así, conquistador, amoroso. El de Ogún es distinto, debe representar al hombre desyerbando con ayuda del machete. ¡Ah, pero el de Yemayá! sabiendo usted bailar, y conociendo el golpe del tambor, sabe ya cuándo el mar está picado y hace el movimiento de las olas con las mismas sayas —la de arriba en azul claro y la de abajo en azul oscuro—, para que el brillo de las serpentinas plateadas parezca la espuma del oleaje y de pronto ¡paf! hace con las mismas sayas como si el agua se rompiera contra el arrecife.

De pronto pienso que es la misma Yemayá quien me está transmitiendo su mítica sabiduría, por lo que conoce de la vida y del baile. Quizás se deba al sopor que provoca la tarde quieta y calurosa, por eso insisto en que me hable de sus artes.

Continúa frente a mí, tranquila y satisfecha, vestida de satén turquesa. No lleva ahora sus dobles sayas realzadas por trencillas brillantes, ni los incontables collares

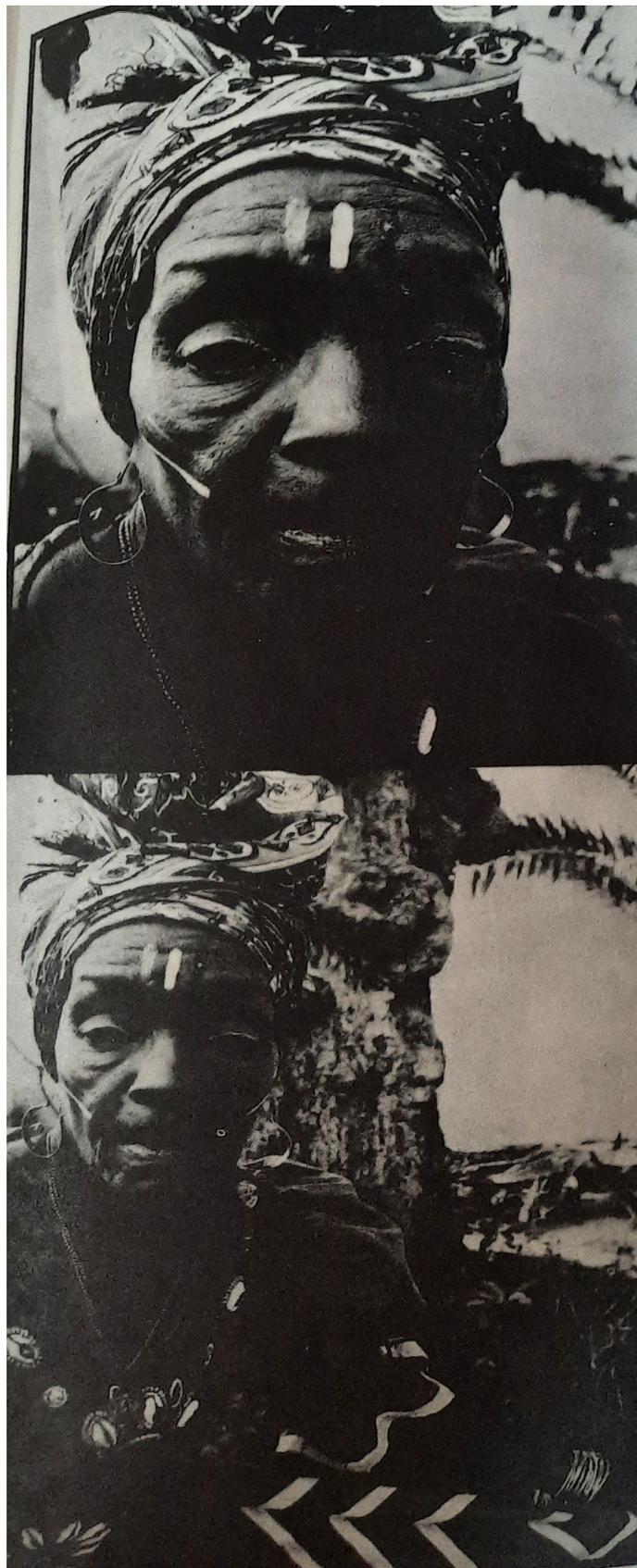


Foto: Tomada de Revolución y Cultura

de caracolitos indios, ni el turbante azul celeste, ni las zapatillas que tantos escenarios cubanos y extranjeros han pisado. Lleva, sin embargo, la leyenda de haber iniciado una carrera artística a los sesenta y dos años de edad, cuando otras estrellas, en su retiro, se agotan contando las pasadas glorias que atestiguan programas amarillentos y gastados recortes de periódicos. Sí, porque para Nieves Fresneda la vida recomenzó con la creación del departamento de Folclor del Teatro Nacional, en 1959, y con la del Conjunto Folclórico Nacional, hace diecisiete años.

—A mí me conocía Argeliers León desde tiempo atrás, cuando yo estaba en la comparsa “Las bolleras”, y también por haberlo ayudado, como a don Fernando Ortiz, a demostrar, en la sala Covarrubias, cómo eran los bailes y las costumbres de los lucumíes, ¡porque yo los había visto cuando era chiquita! Vine al conjunto en 1962, cuando lo fundaron Rogelio Martínez Furé y el mexicano Rodolfo Reyes, que, para decir verdad, rescató el folclor y todo ese arte que se estaba perdiendo. ¡Mire si es cosa grande esta Revolución! También vinieron otras planchadoras como yo —que en este oficio no hay quien me gane—, zapateros, albañiles, vendedores de periódicos, recolectores de botellas, algunos que trabajaban en los mataderos... Y nada de eso era malo, sino una forma de ganarse la vida. Todavía de ellos quedan aquí unos cuantos. Habíamos aprendido a bailar en las fiestas de los solares o por tradición de familia y, además, nos sabíamos algunos cantos. ¡Y mire ahora lo que ha llegado a ser el Folclórico!

La herencia del baile la recibió de sus padres, Nicolás y Francisca, grandes aficionados al danzón y fiesteros de buena ley. Su niñez pobre, transcurrida al calor de los abuelos, fue marcada por la cultura de los “negros de nación”, desarraigados del continente africano por los comerciantes de esclavos en el siglo pasado, que entonces vivían en el solar, en su barrio. De ellos aprendió sus costumbres, sus comidas, sus bailes, su música y algunos cantos.

—Siempre me gustó la rumba, el guaguancó, el yambú, tan cadencioso y elegante, bueno, todo lo que moviera los pies. Los otros bailes los aprendí al ver a los congos, a los ararás, a los yorubas, en sus días de fiesta y en sus cabildos. Dicen que todavía existe ese solar llamado El África, que tenía dos patios: en el primero vivían congos y en el de atrás chinos que se peinaban coletas y vendían sus mercancías en canastas. Recuerdo que en el barrio había también lucumíes de caras rayadas. Cuando había fiesta ponían mesitas en la es-

quina de la calle, con su anafe y su calderito para freír y vender bollitos de frijoles carita y otras chucherías, mientras al compás del órgano y de dos timbales se divertía la juventud. Esa música africana... ¡Ay hija! Era muy linda, había que entender el lenguaje de sus tambores con el corazón.

A una bailadora como Nieves le pregunto si cree que nuestra juventud sabe realmente bailar. Medita un poco y luego se arriesga:

—Estoy de acuerdo en que los jóvenes de hoy aprendan bien los bailes cubanos y, después, que den todos esos brincos que se usan. Hay que aprender de todo, pero, eso sí, lo de uno es lo fundamental, si no, ¿cómo podrían enseñar como yo a los que vengan detrás? Hoy tenemos en Cuba muy buenos bailadores de rumba, hay una mano de muchachitos que hay que decirles usted, ¿sabe? Porque la rumba se mete por los poros en la piel y, bueno...

Esta Nieves, vieja diosa yoruba, peinada con un airoso moño, debió ser linda cuando ya jovencita regresó a vivir con su madre. Su voz trae los años difíciles, cuando aquella fallece y tiene que hacerse cargo de sus seis hermanos menores.

Pronto contrae matrimonio, vienen los hijos, luego el divorcio, las penurias, el trabajar en cualquier cosa honrada para subsistir, un segundo matrimonio y otros hijos, pero nada es obstáculo para que frecuente sociedades bailables como Los Jóvenes del Cayo, Unión Fraternal, Minerva y, más tarde, las agrupaciones musicales Los Roncos, El Renacimiento, donde también cantó.

—Después me fui alejando de las agrupaciones y vino lo de la comparsa. Ahí entraban negras de nación que hacían bollitos. Ellas usaban camisonos largos que les servían de blusa y saya, pañuelos de colorines en la cabeza, collares de coral y aretes de calabrotes.* En el año 1937 se nos ocurrió hacer la comparsa “Las bolleras”. En ella llevábamos un fogón y un caldero con manteca que, ya llegando a San José y Prado, estaba bien caliente para freír la masa que habíamos preparado desde la víspera. Entonces me echaban los bollitos calientes en un platón y, como además de ser la que enseñaba los bailes y pasos a las mujeres era la pregonera, salía voceando hacia el jurado:

Ya llegó, ya llegó
la que vende los bollos
calientes, calientes
ekó, ekó, olelé
ekó, ekó, olelé
¡chicharrones de tripita,
ekru y bollito caliente

emi akará, fumi lowo...

—Durante varios años fuimos ganando los primeros premios. Dejamos de salir en el 41, porque las cosas ya no se hacían como se debía, hasta murió el principal. Después volvieron a sacarla, pero ya no era lo mismo, a veces en estas cosas hay quien no sabe nada de folclor y se pone a inventar mamarrachos. Después me dediqué a mi casa y cuando murió mi esposo, hace treinta años, salí del barrio de Pueblo Nuevo para el de Santa Petronila, en Marianao.

Esta semblanza carecería de gracia si no dijéramos que también Nieves inició su quehacer en la enseñanza, como demostradora, cuando muchos maestros disfrutaban de su retiro.

—Luego empecé a dar clases. Tuve como tres aulas con muchachas que salieron buenas bailarinas para el conjunto, como Nancy Zamora, y hasta algunas han llegado a ser instructoras de danza. Lo poco que sé lo enseñé a los muchachos de Danza Nacional y así estuve hasta que se fundó la Escuela Nacional de Danza. Me alegro de todo esto, porque una aficionada que yo enseñé recibió medalla en el Festival de Aficionados de Helsinki, en el 62, por bailar bien las danzas de Yemayá. Fueron muchos los que aprendieron de mí, a veces me da pena porque me saludan en la calle, “¡adiós, Nievécita!” y no los recuerdo bien.

Durante diecisiete años, los espectadores cubanos y de muchos países admiraron las danzas inspiradas de

esta Yemayá criolla, su entrega apasionada al vaivén de las olas en el Ciclo yorubá (1963), debido a la coreografía de Rodolfo Reyes. Ella, como diosa de las aguas, ha atravesado los mares y ha llegado a recibir la felicitación hasta de varios jefes de Estado. También ha intervenido en el filme Historia de un ballet, de José Massip; en la danza La rebambaramba, de Ramiro Guerra; en un video tape con Martha Jean-Claude, y en obras para el teatro como El pagador de promesas.

—En 1964 fui a Argelia y allí me hicieron una fiesta fenomenal. En Yugoslavia me celebraron el cumpleaños en una ocasión. No he contado las veces que he ido a Moscú y a Leningrado, ¡tan bonito con su noche blanca! Y Venecia con sus góndolas. Estuve también en Polonia, en Berlín, en Hungría, en Rumania y en Inglaterra. ¡Ay, qué cosa más rica, hija!, ¡qué entusiasmo!, ¡qué de colas de la gente para vernos! Yo soy muy feliciosa, todo me gustó, nunca pensé mirar tantas cosas. ¿Sabe usted lo que era para mí enseñar las cosas nuestras, el folclor a tanta gente de otros países? Eso era mucho, la verdad.

Formalmente Nieves se ha retirado. Fue en un acto sincero y cariñoso organizado por sus compañeros de trabajo, al que asistieron altas personalidades de la cultura y muchos de sus amigos y admiradores. Bailó su dancón de despedida con Agustín, ese gran bongosero del conjunto que también se retiraba. Nunca nos ha parecido una despedida, sino un comienzo. Nieves cree que hay entre las muchachas del Conjunto Folclórico buenas Yemayás que la sustituirán con dignidad, porque les entregó lo mejor de su vida. Sin embargo, la ausencia de Nieves no es definitiva, ella continuará no solamente como mito, sino como un valor indiscutible de la danza folclórica cubana.

* Muchas personas de avanzada edad denominan “calabrote” a la joyería basta, rústica, confeccionada en metal innoble.

* Tomado de Revolución y Cultura, No. 85 de 1979, pp. 46-49

ANTÓN ARRUFAT: “ESCRIBO CUANDO ME SIENTO JUBILOSO”

Por Marilyn Garbey Oquendo

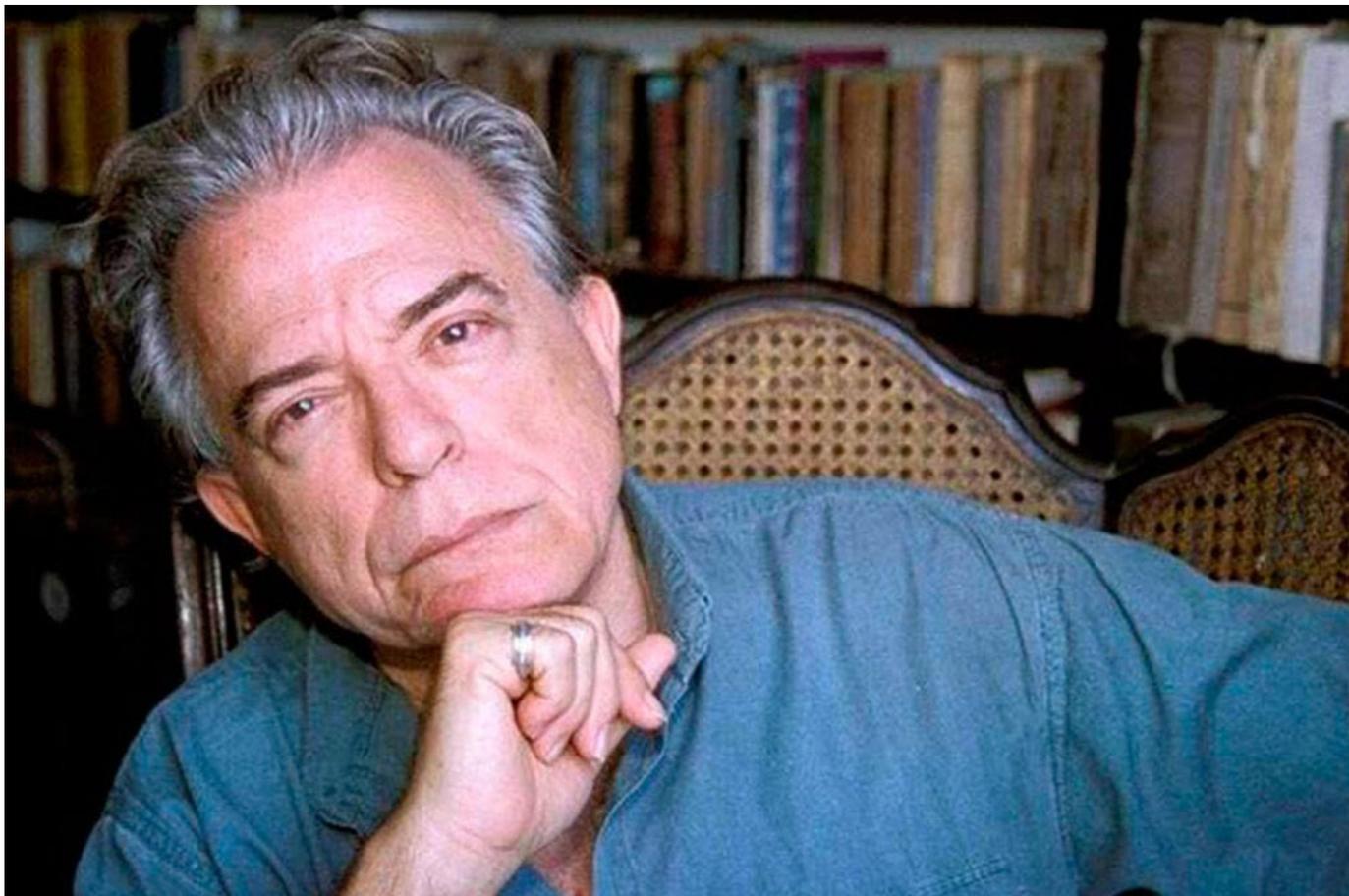


Foto: Tomada de Cubaliteraria

Unos días después del estreno de *Los siete contra Tebas*, en noviembre de 2007, Antón Arrufat subió al sexto piso de la Lonja del Comercio para compartir pasajes de su trayectoria creadora con los oyentes de Habana Radio. Ahora que el escritor arriba a sus 80 años de vida, estas páginas ven la luz para celebrar tal suerte.

Usted es un hombre de vida intensa. En qué momento del día prefiere escribir.

—He pasado por diferentes etapas. Cuando era más joven escribía por las mañanas. Me bañaba, en esa época había bastante agua en mi casa, y me tomaba cuatro tazas de té, y me ponía a trabajar hasta la tarde, hasta las doce. A la una o a las dos almorzaba, dormía la siesta y salía a pasear. O salía a mis obligaciones,

Antón Arrufat
Santiago de Cuba, 14 de agosto de
1935 -La Habana, 21 de mayo de
2023
Premio Nacional de Literatura 2000

tenía muchísimas en esa época, con horarios y cosas de esas. Después que he ido envejeciendo trabajo también por las mañanas, ya no me baño por las mañanas, me baño por la tarde. Para mí es muy importante bañarme porque es un reencuentro con mi cuerpo y yo escribo también con el cuerpo; también no, yo escribo esencialmente con el cuerpo. Cuando estoy enfermo o fatigado no puedo hacer nada, escribo cuando me siento jubiloso, aunque escriba textos tristes han sido escritos en un estado de júbilo. Ahora trabajo casi siempre al atardecer, en la noche vuelvo a pasar lo que hice en el atardecer porque soy muy minucioso, y regreso a la página que he escrito. Antes escribía con mucha facilidad, sobre todo el teatro, siempre lo he hecho mucha facilidad, yo puedo escribir una obra de teatro en dos semanas o tres. Creo que escribí Todos los domingos en tres semanas, porque para mí es fácil dialogar. Ahora escribo también de noche. Al fin me decidí a trabajar en una computadora, cosa que no me fue fácil. Al Premio Nacional de Literatura corresponde también una computadora, no la regalan sino que uno la paga. La tuve guardada en los cajones muchísimo tiempo, no me decidía a abrirla. Mis amigos escritores me decían: te va a hacer muy útil porque, por ejemplo, cuando quieras trasladar un párrafo de lugar la máquina lo hace por ti. Yo les decía: cuando escribo a máquina y quiero trasladar un párrafo de lugar recorto un papel y lo pego y lo traslado tranquilamente, pero realmente me fue muy útil, aunque tuve una experiencia increíble con la computadora. Estaba escribiendo un cuento, que después ganó el Premio Julio Cortázar, y lo hice directamente a la máquina, cosa inaudita porque yo apenas sabía manejar la computadora. Yo sabía mecanografía, la estudié cuando era un infante, pero parece que por la noche cabeceé un poco y le di un golpe a la máquina, nunca se supo dónde, y me borró todo lo que tenía del cuento, eran treinta páginas. Eso fue desesperante para mí, me di golpes contra la pared, grité, maldije la máquina y busqué un técnico para ver si podían rescatar el cuento, pero estaba absolutamente perdido. Entonces le dije: no me vas a vencer, me tiré en el suelo y cogí una libreta y un lápiz y empecé a reconstruir de memoria todo lo que había escrito, algunos pedazos se quedaron en blanco. Entonces volví a la máquina, ya conocía la técnica del disquete, de que era necesario pasar el trabajo para el disquete, eso lo aprendí sufriendo, yo he aprendido muchas cosas sufriendo y ya ahora no me vencen fácilmente. Reproduje el cuento y las partes que no podía reproducir las volví a escribir y creo que quedaron mejor. Después mandé el cuento al premio y me lo gané, es un largo cuento que tú no debes haber leído, se llama El envés de la trama.

No lo he leído, pero prometo hacerlo antes de que vuelva a Habana Radio.

—Ahora lo van a vender en la farmacia para la gente que no duerme bien, que tiene insomnio y no le alcanza el diazepam, en la farmacia lo están vendiendo porque deja a la gente dormida desde el primer párrafo.

Yo duermo plácidamente, lo leeré bien despierta.

—Va a salir en un libro que se llama Los privilegios del deseo, con los últimos cuentos que yo he escrito, 4 o 5, en este año, cosa que no me ocurría hace mucho pero me puse a trabajar y los escribí, todos son inéditos.

Ha escrito poesía, ensayo, teatro, narrativa. ¿Por qué siente la necesidad de abarcar tantos géneros?

—Yo creo que me impulsan los géneros, son ellos los que me piden que los abarque. Desde muchacho escribí poesía, en la escuela de curas de Santiago de Cuba hacía poemas en una libreta. También escribí una novelita que, felizmente, se perdió. Siempre hice varias cosas al mismo tiempo y me ha interesado mucho destruir las fronteras entre los géneros, ser absolutamente degenerado. Las novelas que he escrito, son tres, y los libros de cuentos, el teatro, y hasta los ensayos, tienen algo de narración y tienen algo poético, no en el sentido de palabras rebuscadas de imágenes, sino una especie de mirada sobre las cosas que puede coincidir un poco con eso que sería la irradiación poética. En la última novela que he publicado, La noche del aguafiesta, hay técnicas teatrales, narrativas, poéticas, todas disimuladamente mezcladas. Primero escribí de acuerdo con los géneros, como hace todo el mundo que escribe una obra de teatro o una novela pues sabe que son cosas absolutamente distintas, pero ahora los mezclo lo mejor que puedo, sin que el lector vaya a pensar que lo que va a leer es como una mezcolanza estúpida de géneros, no es eso, sino que es como destruir las fronteras, eso es lo que he podido hacer hasta ahora.

¿Es esa visión desprejuiciada de la vida la que ha provocado tanta atención sobre usted, la que ha motivado que lo califiquen de irónico, de reflexivo, de soberbio? ¿Qué opinión le merece tanta atención sobre el escritor Antón Arrufat?

—Eso empezó desde muchacho, en mi casa me tenían terror. Mi hermana, que vino el otro día después

que hacía años que no nos veíamos, vive en Massachusetts, me mostró una carta que yo le había escrito cuando tenía siete años, a mí me sorprendió por lo despampanante que era el orgullo, por la violencia, por la soberbia. Los curas me decían siempre: no seas soberbio, niño, arrodíllate, pide perdón. Eso era muy difícil para mí.

¿Y lo sigue siendo?

—Es difícil que yo pida perdón, no soy cristiano, lo único que pido es disculpas. A mucha gente que he molestado a lo largo de mi vida, a veces, le he pedido disculpas. Regresé a Santiago de Cuba el año pasado y me llevaron a la casa donde viví muchos años desde niño y donde nací, el actual dueño ha tenido el mal gusto de arreglarla y quitarle la fachada y quitarle el portal, tenía unas columnas de madera, como son las casas de Santiago de Cuba, es en la calle Santa Lucía, entre Reloj y Calvario. Alguien me dijo: no te preocupes, cuando te mueras la vamos a restaurar y yo, que me gusta que todo suceda en vida, pregunté: por qué no en vida, por qué no la restauran ahora; pero no, van a esperar a que yo muera. La casa está un poco transformada, pero felizmente conserva el patio, la habitación de mi hermana, la habitación de mis padres, el fondo de la cocina, es una casa larga con un muro que la separa de la casa de al lado y divide el patio. Es una casa muy modesta realmente, no creas que es un palacio. Le dije al dueño: muéstrame el piso de la sala, y entonces vi lo que siempre había recordado y había dicho varias veces en entrevistas, que cuando me daban ataques de furia yo sacaba espuma por la boca, era como una bilis, y la arrojaba sobre el piso de la sala y lo quemaba. Allí estaba todavía la huella de las rabetas de Antón Arrufat, tenían que buscar al enfermero de al lado para que me pusiera diosulfato en vena, pero todo eso fue pasando, me fui civilizando, me fui debilitando, y ahora puedo admitir que los otros existen también.

Santiago de Cuba lo vio nacer; sin embargo, casi toda su obra ha sido creada en La Habana.

—Mi obra *El último tren* se desarrolla en Santiago de Cuba. Mi novela

La caja está cerrada, la novela más larga que he escrito y tiene como 800 páginas, muy divertidas aclaro al lector, se desarrolla en Santiago de Cuba. Algunos de mis personajes son santiagueros. Yo vine a La Habana de niño, tenía 11 años, fue en el año 1947 del siglo pasado, ¡qué terrible la sensación de decir del siglo pasado!

Pero eso significa que usted ha vivido mucho, que hemos vivido mucho.

—Sí, hemos vivido mucho, felizmente, y seguiremos viviendo un tiempo más.

¿Por qué vino a La Habana?

—Vine a La Habana a los 11 años, me trajo mi familia porque mi padre era comerciante y vino a trabajar con el dueño de La Industrial, estaba en Prado, al lado del Hotel Saratoga. Muchos años después mi hermano trabajó en la restauración de ese hotel, es ingeniero y trabaja para la Oficina del Historiador. En los bajos estaba la tienda y pequeña fábrica de elaboración de ropa, camisas y pantalones. Vine a La Habana y no me acordé más nunca de Santiago de Cuba porque esta ciudad me enamoró, creo que yo la enamoré también. Hay pasiones desoladas que son de un solo lado, pero la mía era mutua, porque cuando yo me voy de la ciudad, en esos largos viajes que he hecho o en los años que he vivido afuera, me llevo la ciudad en la maleta. Parece que me acompaña muy bien. Para mí la ciudad es un descubrimiento incesante, el descubrimiento de los patios interiores, de los parques, de algunas casas, alguna fuentecita con una estatua en lo que ahora es un solar habanero. Me queda el Vedado, que es realmente extraordinario. La ciudad tiene el encanto de ser casi una ciudad cosmopolita y de ser una ciudad que permite ser recorrida a pie, cosa que casi no sucede con las grandes ciudades, donde que hay que coger un auto, montarse en un ómnibus. La Habana todavía tiene el encanto de ser una ciudad grande que se puede recorrer a pie y al, mismo tiempo, todavía tiene cierta seguridad, cosa que ya no tienen las grandes ciudades, porque viene alguien y te asalta y te pide que le des dinero para comprar la droga. Los amigos te dicen que lleves algún dinero puesto en el bolsillo de la camisa para cuando venga el drogadicto se lo entregues y eso evita que te den una puñalada. Me gusta esta ciudad, me gusta mucho. Hace más de sesenta años vivo en esta ciudad y siempre hice esfuerzos por no parecer santiaguero, no por parecer habanero porque el habanero es un ser un poco indescifrable ya que está hecho por muchos compuestos de la nación, era por no hablar como santiaguero, por no tener el dejo de Santiago de Cuba. Regresé a Santiago de Cuba y allí me pusieron una medalla, y me encantó oír cómo hablan los santiagueros. Yo hice todo un esfuerzo por no hablar de esa manera, por perder toda posible entonación y adquirir esta entonación que tengo que es como de las Naciones Unidas, es una entonación que

parece no pertenecer a ninguna parte. En La Habana he de morir como he vivido, en el mismo barrio al que me mudé cuando llegué, al final de Prado. Después me trasladé a la calle Soledad, ahora vivo en Trocadero. Tal vez viva de nuevo en Prado al final de mis días.

Fue fundador, en esta ciudad, de dos revistas de gran impacto en la cultura de la nación, Casa de las Américas y Lunes de Revolución. Cómo evaluaría, a estas alturas, la huella de Lunes de Revolución en la cultura y en la vida del país?

—Se te queda una revista habanera que también tuvo un gran impacto en la cultura de este país, Ciclón, una derivación perversa de la revista Orígenes, que hicieron José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, en la cual yo trabajé y publiqué desde el primer número. Virgilio vivía en Buenos Aires, y cuando Rodríguez Feo se iba de viaje yo hacía la revista. El me dejaba los materiales, yo los organizaba y los llevaba a la imprenta de la Columnista Panamericana. Allí se tiraban 500 ejemplares de la revista, que fueron definitivos e influyentes, porque allí se empezaron a fogear, como diría algún periodista, los jóvenes que luego formaron Lunes de Revolución. Allí estaban Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Virgilio Piñera que no era tan joven pero tenía cierta influencia sobre los jóvenes. Casi todos pasamos de Ciclón a Lunes de Revolución, más otros que se agregaron como Oscar Hurtado, Humberto Arenal, Edmundo Desnoes, Jaime Sarusky, Lisandro Otero, estaba René Jordán que escribía excelentes cuentos y yo no sé por qué los ha dejado de escribir. Toda esa gente pasó a Lunes ..., que fue una cosa espectacular desde el punto de vista de la gráfica y desde el punto del contenido, porque fue espectacular, porque era multitudinario. Nunca nadie pudo suponer que se podían tirar 500 000 ejemplares de un magazín literario y también gráfico, pictórico.

La cifra aún no ha sido superada.

—500 000 ejemplares era una cosa que se debió al impulso de los años iniciales de la Revolución Cubana, ese periodo casi épico en que se cambió la sociedad y en el que la participación popular era inmensa. Lunes ... es un magazín que necesita ser revisado, hay varias tesis que han escrito algunos jóvenes en la Escuela de Periodismo y en la Escuela de Letras. Yo acabo de leer un libro de William Luís, un escritor cubano que vive en Estados Unidos, sobre Lunes de Revolución; con una entrevista a Pablo Armando Fernández, otra entrevista a Guillermo Cabrera Infante y otra a Carlos Franqui, tiene un estudio introductorio con el cual se



Foto: Tomada de la Biblioteca Nacional de Cuba

puede estar de acuerdo en algunas partes y en desacuerdo con otras, es un gran esfuerzo por rescatar esa etapa admirable de la cultura de la Revolución. Lunes es uno de los grandes proyectos revolucionarios que la Revolución después puso en un rincón, me imagino que era un rincón luminoso pero de todos modos era un rincón. Creo que esa publicación necesita ser evaluada, como Los siete contra Tebas y las memorias de Raúl Martínez, dentro del movimiento cultural de esa época.

1968 es un año crucial en la vida de Antón Arrufat. Por ese entonces comenzó a tejerse la leyenda maldita sobre el autor de Los siete contra Tebas.

—Esa leyenda maldita tiene antecedentes. Sobre mis poemas ya habían caído algunas maldiciones, varios habían sido retirados de mi libro Escrito en las puertas. Los retiró Nicolás Guillén, quien presidía en ese momento la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Yo he contado este suceso en una extensa

entrevista realizada por Abel González Melo para el libro *La manzana y la flecha*, donde se recogen mis escritos sobre teatro, que aparecerá en la próxima Feria del Libro. No soy un teórico, pero escribí mucho sobre teatro, hice muchas críticas en los años 60, di muchas conferencias, revaloricé los bufos y la figura de Joaquín Lorenzo Luaces. Yo era el asesor de Armando Suárez del Villar para sus puestas del teatro cubano del siglo XIX. Hizo obras de la Avellaneda, de Milanés. También se enseñó a los actores a decir el verso, cosa que no sabían hacer, porque eso era una costumbre perdida. Escribí en el año 67 una versión personal de la obra de Esquilo *Los siete contra Tebas* y lo mandé al concurso de la UNEAC, y allí produjo un escándalo, escándalo que creo dura hasta hoy. A veces la gente me pregunta cómo me siento con el hecho de que la obra se haya puesto, cuarenta años después, en el Teatro Mella el Día de la cultura nacional, el 20 de octubre. Yo no sé cómo me siento, pero puedo decir que estoy contento, lo cual es una frase tonta, pero yo no pienso mucho en mí mismo, a mí lo que me agradó fue la asistencia a esa representación.

¿Se emocionó la noche del estreno?

—Sí, yo me emocioné la noche del estreno y acepté subir al escenario. Cuando iba por los pasillos alguien me entregó un ramo de mariposas, es la flor que más me gusta a mí y, casualmente, es la flor nacional. No la escogí por nacionalismo sino por el olor de la flor, que me gusta mucho. Camino al escenario me dieron una pucha de mariposas, como se dice en Santiago de Cuba, y yo subí con aquella pucha al escenario y la alcé en alto. Los actores me dijeron después que eso sólo lo había hecho Josephine Baker.

Era su momento de gloria, usted podía hacer allí lo que quisiera.

—Hice lo que yo quise en aquel momento: me puse la mano en el corazón. Ahora eso es un poco historia cerrada, en el sentido de que mi aspiración es que esa obra sea juzgada como una obra teatral, como una obra literaria.

No estoy de acuerdo cuando dice que es una historia cerrada, yo creo que ahora comienza otro camino para *Los siete contra Tebas*.

—Es cierto, pero quise decir cerrada en el sentido ideológico de la interpretación que se puede hacer de esa obra. Creo que, indudablemente, esa obra será siempre interpretada a partir de la censura que se ejer-

ció sobre ella, de las interpretaciones y valoraciones que se hicieron por el jurado y por algunos críticos. Fui a parar a la Biblioteca de Marianao, como castigo.

Muchas leyendas se han tejido sobre esos viajes de Antón Arrufat hacia Marianao.

—Sí, yo compraba el pan en la panadería de la esquina de mi casa a las 5:00am y me montaba en la 43 y llegaba puntualmente. A las 8:00am la directora me esperaba en la puerta.

¿Cómo logró salir de la biblioteca de Marianao?

—En una asamblea que tuvo lugar en la Biblioteca todas las mujeres apoyaron que yo fuera a estudiar a la Universidad la carrera de Bibliotecología. La directora no pudo evitar que todas aquellas mujeres- que yo me había ganado pacientemente haciéndoles historias, divirtiéndome con ellas a espaldas de la dirección de la Biblioteca- alzaran las manos y dijeran: que vaya él. Y me fui a estudiar durante 5 años en la Universidad de La Habana. Después que salía del trabajo estaba hasta las 11:00pm en la Facultad. Llegaba a mi casa y me acostaba y al día siguiente iba a trabajar a la Biblioteca. Todas las cosas muy férreas al poco tiempo dejan de serlo porque, como decía San Agustín, el hombre no puede vivir en la violencia mucho tiempo. Aquellas actitudes férreas, despreciativas, tanto de las bibliotecarias como de las sucesivas directoras hacia mí empezaron a ablandarse un poco. Yo trabajaba siempre en el almacén, sin recibir llamadas de teléfono. Una vez fue Virgilio Piñera a verme y se formó un escándalo impresionante cuando vieron a aquel viejo preguntando por mí. El escribió un poema que se llama *Antón* en la biblioteca, creo que está recogido en uno de sus libros de poemas.

Detengámoslo en su amistad con Virgilio Piñera.

—Fuimos amigos difíciles, él era un hombre difícil, pero yo le debo muchas cosas a Virgilio Piñera en el plano literario. Algunas personas, algunos malvados, dicen que soy un pequeño Piñera pero ya, al cabo de estos años y después de tanta obra publicada, la gente se ha dado cuenta de que no nos parecemos en nada. Solamente nos parecemos en una cosa porque él me dejó una ética, una ética para la conducta de un escritor en cualquier sociedad. Recuerdo una frase que una vez me dijo un dramaturgo que estuvo aquí en La Habana, me dijo: lo importante de un escritor en cualquier sociedad, lo beneficie o no, es sobrevivir. Y para sobrevivir yo apliqué la ética de Virgilio Piñera,

ANTÓN ARRUFAT

VIRGILIO PIÑERA *entre él y yo*



que era decir la verdad, no aceptar compromisos literarios, escribirse que es más importante que escribir. Esas cosas se las debo a él, y también se las debo a Lezama del cual fui muy amigo, pero se las debo a él fundamentalmente. A él le interesaban mucho los jóvenes escritores y a mí también, eso también se lo debo, el interés por lo que están haciendo, el interés de permitirles que se acerquen. Ahora se me acusa de haber ejercido influencia sobre unos escritores que viven aquí, y sobre unos “malvados” que viven fuera. A Virgilio le debo la pasión por la literatura. El pasó muchas necesidades, siempre tuvo muchos problemas económicos, sentimentales, políticos, pero tuvo siempre una pasión única que era la de escribir, la de hacer su obra, y la hizo a pesar de todas las dificultades y vicisitudes. Tal vez no hizo todo lo que debió hacer, ni todo lo que hubiera podido hacer en otras circunstancias, pero yo nunca he sabido cuáles son las otras circunstancias en las que un escritor puede hacer un obra esplendorosa, inmensa, de 48 volúmenes. Esas circunstancias yo no las conocí, recuerdo una frase de Borges “Siempre nos han tocado malos tiempos en que vivir”. Indudablemente la relación entre el escritor y el Estado, sea socialista, sea capitalista o sea monárquico, es tensa. Ya sabemos los padecimientos de Racine cuando Luis XIV lo botó de Versailles y lo mandó a una finca durante nueve años, hasta que una amante

del Rey logró sacar a aquel poeta grande de su finca y hacer que regresara a Palacio. Fue entonces cuando Racine escribió esas dos obras maravillosas, que se llaman Esther y Atalía, sus dos grandes obras. Atalía es una obra muy fuerte sobre la relación poeta-Estado, religión –Estado. Parece que el exilio, el quitarse la peluca versallesca, el no tener que reverenciar al Rey, le hizo bien. Tú sabes que cuando el Rey no te saludaba no podías entrar en el Palacio, a los reyes no los puedes saludar, tienes que esperar a que ellos te saluden.

Nunca he tratado con un Rey.

—Yo tampoco, pero he leído memorias y sé perfectamente la conducta de los Reyes.

¿Tenía celos Virgilio Piñera de su amistad con Lezama Lima?

—En esa época Virgilio Piñera volvió a su amistad con Lezama Lima, después de una larga separación basada en chismes, en un montón de cosas que eran realmente baratijas entre esos dos grandes hombres. Nos contábamos las cosas, y las cosas que me contaba Lezama yo se las contaba a Virgilio, cosas que Virgilio conversaba con Lezama él me las contaba después. Nos divertíamos mucho porque Lezama era uno de los hombres más divertidos del mundo, pese a todas las vicisitudes, a un asma incesante, a problemas económicos, a vivir en una casa llena de humedad, a no poder publicar durante años, a pesar de todo ese tipo de cosas él siempre mantuvo un sentido del humor-creo que yo también- que lo defendió de estas especies de tragedias domésticas.

Los siete contra Tebas convocó a un público muy joven a su estreno, gente que ni soñaba con nacer cuando usted escribió la obra.

—Una de las cosas que más me extrañó era el silencio de la sala, yo no sé si estaban concentrados o dormidos, pero el silencio de la sala era espectacular. Yo nunca he visto un teatro donde la gente estuviera tan callada, tan atenta mirando hacia delante, donde nadie se levantara ni siquiera para ir al baño durante una hora y media.

Tal vez iban siguiendo el verso, porque mucha gente volvió a leer la obra antes de ver la función.

—Mucha gente llevaba unas pequeñas linternas y llevaba la obra publicada, e iban siguiendo el texto con una pequeña linterna, de esas que iluminan y los aco-

modadores no te sacan. Vi hacer eso a varios espectadores, porque mucha gente sospechó que yo le iba a dar cortes a la obra, que el director Alberto Sarraín iba a eliminar fragmentos peligrosos. Eran comentarios que se arrastran de la época en que no se supo entender esa obra; y no pasó eso, no se le quitó ni una línea, las líneas las quitaron los actores. Tú sabes que los actores siempre se toman la libertad de quitar alguna línea porque la memoria en ese momento no funciona bien, y al otro día dicen esa línea que no habían dicho el día anterior, y cambian algunas palabras porque les son más fáciles. Como esa obra no se había estrenado, hasta este momento yo no pude revisarla de acuerdo con la puesta en escena. Un dramaturgo va a los ensayos y ve que algunos textos los actores no lo pueden decir, ve soluciones que los actores encuentran para alguna escena, que repiten algún texto que conviene que se repita en ese momento. Eso no pasó con mi obra, estaba escrita y ya, aunque yo tuve siempre una relación grande con las puestas en escena a partir de mi trabajo en Teatro Estudio. La obra estaba escrita por un escritor y yo me imagino que los actores encontraron algunas partes duras, y las facilitaron para decirlas. Yo traté de salvar algunas erratas en la edición del año 68 pero no se me permitió ni ver el texto, ni introducir cambios, el texto nunca volvió a mis manos. Hacía muchos años que no la leía. Alguien me regaló un ejemplar de aquella edición y me puse a leerla y encontré que tiene como 20 erratas, que no pude salvar porque no las vi. El primer y el segundo día de funciones fueron personas de mi edad, gentes de 40 años, pero después fueron llegando los jóvenes, estudiantes universitarios que leían el programa antes de ver la obra, no conocía a ninguno.

Francisco Morín ha dicho que usted pudo ser un gran actor; sin embargo se dedicó a la dramaturgia, a la asesoría y a la investigación, pero nunca volvió al escenario. ¿Se considera un hombre de teatro?

—No sé si me considero un hombre de teatro o un hombre teatral, indudablemente soy un individuo que siempre tiene montada una escena, que me conduzco de una manera teatral no deliberadamente, en eso soy diferente al actor porque el actor construye la escena deliberadamente. Para mi es algo natural hablar con una voz que se permite entonaciones distintas, con tono irónico en algunos momentos, gesticulaciones teatrales, entradas que me encantan. Me hubiera gustado ser jugador de polo acuático y ser más alto y más hermoso para irrumpir en los lugares y dejar sorprendida a la gente, pero la vida no me dio esa oportunidad. Morín tiene una maldad en sus memorias al ha-

blar del estreno de *El vivo al pollo*. Esa obra la escribí fuera de Cuba y al regreso la publiqué en *Lunes de Revolución*, donde trabajaba. El leyó los dos primeros actos y me pidió que escribiera el tercero para estrenarla. Empezó a ensayar y el tercer acto se demoraba un poco. Le llevé una primera versión y me pidió otra. En su libro dice que el tercer acto nunca quedó bien y que yo hubiera sido mejor un actor que un dramaturgo.

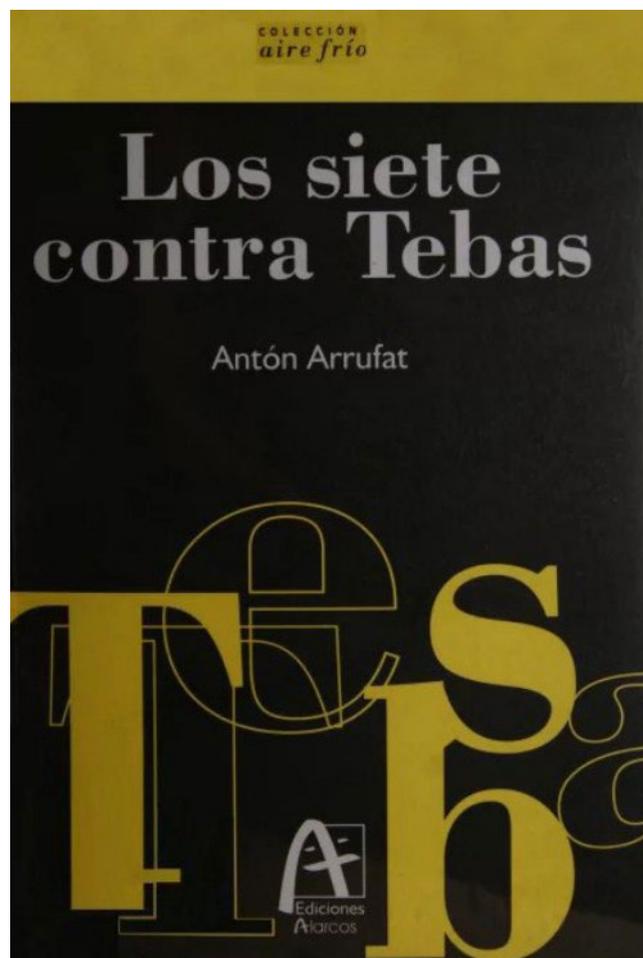
Usted es un hombre paciente.

—Yo he sido un hombre resistente porque mi obra no es sólo *Los siete contra Tebas*. Ese fue uno de los argumentos que usó Alberto Sarraín, me dijo que esa obra sería juzgada entre otras. Yo estaba un poco dudoso, pero en eso fue hábil porque yo me lo creí y le dije: vamos a ponerla. Traje el proyecto y fue canonizado por Abel Prieto, amigo mío desde la época de Marianao.

¿Puedo felicitarlo por el estreno de *Los siete contra Tebas*, cuarenta años después de su escritura?

—Sí, felicítame, porque eso me hace feliz.

* Tomado de *La Jiribilla*, agosto 2015



NADIE HA PODIDO IMITARLA

El maestro Gonzalo Roig evoca a Rita Montaner, entrevistado por Octavio Cortázar



Foto: Tomada de Afrokuba web

Rita Montaner-20 de agosto de 1900-17 de abril de 1958

-¿Maestro, ¿podría decirnos cómo conoció a Rita Montaner?

Yo conocí a Rita haciendo obra en teatro, porque ya ella había sido un suceso. Quien me la presentó fue el maestro Eduardo Sánchez de Fuentes. Yo le dije: “Maestro, ¿ya que tiene tantas relaciones, tantas amistades, por qué usted no organiza unos conciertos de nuestra música”? (Porque no sé si sabe que la sociedad habanera ha creído siempre un delito cantar una canción cubana, no así en las épocas anteriores en que las cubanas cantaban sus canciones, sino esta sociedad de la República). “Yo he visto cosas admirables en México, le decía, he visto frente al monumento de Juárez miles de niños cantando la canción mexicana, ¿por qué aquí no cantan”? Y él me respondió: “Chico, vamos a estudiarlo”. Entonces él hizo ese tipo de espectáculo, desde luego, con traje de calle y ahí es donde Rita Montaner se presenta por primera vez ante el público, y fue un verdadero suceso. Ya estaba casada con

el doctor Alberto Fernández, y era además muy buena pianista, así que se acompañó ella sola en muchas cosas, y salió una verdadera revelación. Recuerdo que la primera vez que ella cantó, interpretó un tema de Sánchez de Fuentes que se llamaba “Por tus ojos”, y en el mismo programa, “Funeral”, de Lecuona; y te digo que fue el éxito más grande que yo conozco de presentación como debut en el teatro. Después ella actuó en el estreno de una zarzuela, Niña Rita, y más tarde volvió al teatro con nosotros, en el Martí, pero ésa era ya otra Rita, ya era Rita un poco... indisciplinada, pero con gran éxito. Yo tengo la partitura de la canción de cuna de Cecilia Valdés, que luego que ella la cantó, yo mismo escribí abajo: “a la más grande intérprete de esta canción”. Eso nunca lo supo, nunca se enteró de esa dedicatoria...

-Maestro, ¿y por qué existía en esa sociedad, a principios de la República, un sentimiento en contra de la canción y de la música nacionales?

Yo creo que era un prejuicio tonto, por una parte. Por la otra, puede ser que se tuviera alguna razón. La época aquella que podríamos llamar “La Habana de noche” hacía que los muchachos de la sociedad habanera repitieran después en sus casas, o se les fuera allí, una serie de canciones de los trovadores del café y de la calle, y muchas no eran dignas, para ser cantadas en sociedad. Eso, por una parte, y por otra ese eterno complejo de la Malinche que nos ha cercado toda la vida, ese desdén por las cosas nuestras, ese no estimar lo nuestro. Y el caso es que la sociedad habanera no cantaba canciones cubanas, era muy raro, digamos, una mujer como María Cervantes, que entonces hacía una vida social muy intensa, sentada al piano y cantando sus guajiras, sus canciones. El resto de la sociedad habanera no las cantaba.

-¿Y por qué usted considera que perteneciendo Rita a

esa sociedad que repudiaba nuestra música, se integra a ella?

Ella era hija del doctor Domingo Montaner, que yo conocí. Él le dio una esmeradísima educación: la puso a aprender idiomas, francés, italiano e inglés, fue muy buena pianista. Pero como usted sabrá, aún cuando ella pudo haber sido una artista integrada totalmente a todas las capas sociales, Rita se desvió. A veces yo me pongo a pensar; ¿qué pretendió Domingo, su padre? Quizás que un hombre de su categoría moral, que no supo hacer dinero, que no engañó, que repartió mucha medicina gratis y preparó a su hija para profesora de piano, de solfeo, traductora... fuera el esposo de su hija. Y cumplió con ese sagrado deber, casándola con Alberto Fernández, que era un hombre de honor, inteligente, con un gran prestigio en la adjudicación, en el foro, atendido por jueces y magistrados, y fallece. Y, sin embargo, la vida de Rita demuestra que estaba en total antagonismo con aquellos propósitos del padre. Supongamos un fracaso matrimonial: Rita hubiera entrado de lleno en el mundo del arte, pero el lugar si artísticamente fue un ascenso, personalmente acabó en un descenso. Si ella hubiera conservado su personalidad paralelamente a aquel ascenso, nosotros no hubiéramos tenido a Rita Montaner en Cuba, porque si Josephine Baker fue la sensación en Francia, Rita la hubiera sido triple, por la calidad de su arte, por la figura de mujer, por su belleza exótica. Entonces nosotros no la hubiéramos podido gozar... Pero, en fin, llegó un momento en que se hizo intratable...

-¿En qué época se puede enmarcar esa transición?

Después que ella hace un viaje a París, en el 29. Entonces es cuando Rita cambia, después va a México y es ahí que tiene aquel horrible altercado con Toña La Negra. Y en 1930 se va a los Estados Unidos... Ella a mí me quería mucho, pero era temible, y esos arranques le costaron la salida de la empresa del Teatro Martí, donde por poco desnuda al tenor, Arturo Midas, un gran muchacho, haciendo el dúo de María La O, en el tercer cuadro. Y por poco lo desviste, cosas de loca... El dúo ese es amoroso, pero lleno de dramaticidad, donde ella le reclama un amor engañado, y empezó por quitarle la corbata, el saco, y acabó rompiéndole la camisa.

-¿Pero lo hizo debido a su temperamento?

No, no... A Rita la pierde una cantidad de amiguitos y amiguitas que entendían que todas esas cosas eran sus genialidades. Y cuando se le llamaba: "Rita, no hagas eso"; nos respondía: "Ah, ustedes con su vida antigua". Y si le insistías: "No es cuestión de vida antigua ni nada por el estilo, eso te perjudica ante las empresas por un carácter sin disciplina, sin respeto a nada"...; Volvía con lo mismo: "Bueno, yo hago lo que me da

la gana". Y todos esos amiguitos y amiguitas decían: "Rita es genial, ¿viste lo que hizo"? Eso para mí fue un momento de locura. Incluso he llegado a pensar si el cáncer que la devoró no le destruyó algún centro nervioso y produjo aquel cambio tan extraordinario en su carácter.

-¿Y ese problema no partiría de su realidad racial?

Pudiera ser, pero mira, Alberto Fernández era mulato también, y sin embargo tenía un prestigio dentro del foro. Y por frustración amorosa tampoco. Y es que ella vivió en una sociedad, pero con cierta reserva, ella estaba bien instalada en la sociedad, no en la aristocracia, sino en una capa social media muy bien instalada.

Rita tenía que repudiar a esa gente que discriminaba a su madre y a ella misma. Las niñeras que tuvo en Guanabacoa eran dos negras igual que su madre, la relación entre ellas es un acercarse a su propia realidad a través de los conflictos que ella afrontaba en ese medio discriminador, por lo cual no podía sentirse bien. Y cuando se le presentó la primera oportunidad con respecto al teatro, rompió con todo.

El teatro le dio la oportunidad de evadirse de esa traba. En cuanto tuvo una brecha así, quizás se desorbitó, no le quedó una brida de aquellos frenos. Yo recuerdo una vez, sin haber pisado todavía el teatro, cuando llenaba los conciertos de Eduardo Sánchez de Fuentes que le procuraba relaciones con todo el pueblo, con el hermano que era senador, gente conceptuada como gente bien, ella cantó algo que alborotó al teatro y yo, que dirigía todo aquello, subí al camerino y Rita me dijo: "¿Qué le parece la sociedad, eh? Tiene razón Guillén". Cuando aquello estaba el lío del Sóngoro Cosongo, aquello de "cuando yo llamo todos responden por mí". Y sin embargo Rita no tuvo quejas de esa sociedad, a Rita se le ha dado un cheque por mil pesos por ir al Tennis Club a cantar.

Sí tuvo quejas, Maestro. Hablando con Violeta Vergara, Rita le contó que siendo muy joven, durante una velada junto al marido, estaba cantando y empezaron a reírse y a burlarse de ella, a molestarla, y dice que fue la primera vez que soltó un coño. Era una forma de vengarse de esa sociedad que la repudió en principio. El matrimonio con Estévez, hombre de la alta sociedad habanera, fue para demostrarle su poder a la familia de él que la repudiaba. O sea, que hay algo de complejo racial en todo esto.

Ella siempre fue una rebelde, a ella no le gustaba aquella vida. Y Alberto nunca se conformó con aquel estallido de Rita. Posteriormente viene el divorcio.

-¿Usted cree que si ella hubiese continuado su carrera por esa otra línea de concierto, con sus condiciones histriónicas, con ese tipo de repertorio, habría llegado

a ser una artista de grandes éxitos?

Oh, sí, cómo no, pero no en esa vida que llevaba. Tenía una gran cultura musical, ella obtuvo, fíjate, uno de los tres premios de ese Conservatorio, que era de gran calidad. Rita hubiera sido una gran recitalista. La ópera, ...su resistencia vocal no la hubiera podido resistir, hubiera sido una artista de vida muy breve en eso. En el recital sí, porque ella además de hablar bien otros idiomas tenía un concepto cabal de cada autor que interpretaba. Yo pudiera asegurar que más de un compositor le debe a la interpretación de Rita Montaner el posterior respeto inspirado.

Yo creo que uno de ellos es Gilberto Valdés.

Gilberto es uno de ellos, su "Sangre africana" no tendrá en la vida quien se la interprete como Rita Montaner. Porque, además, el aporte que ella hacía, cuando estrenaba una obra o una canción quedaba -como dicen en Italia-, como cosa facultativa para los posteriores. Es decir, que los propios autores respetaban aquella creación que ella hacía sobre la propia creación que era la obra. Bien sea un ritardando, un calderón, una expresión que el compositor la pensaba violenta y ella, al contrario. Tal y como por ejemplo ha pasado con esta grandiosa cancionetista nuestra, Esther Borja, que hubo canciones que en su voz fueron totalmente distintas a como las concibieron sus autores, pero que con ella han ganado extraordinariamente. Ésa fue también una facultad de Rita Montaner.

-Usted ha sacado un buen ejemplo con Esther Borja, una mujer con una rica trayectoria, sin tener una variación aún.

Exactamente. Esther es una gran artista nuestra. En Cuba la figura de Esther en la canción es lo que España se honró en reconocer a Raquel Meller, México en su Toña La Negra, los Estados Unidos en aquel Al Jolson, la Argentina en la Quiroga, sólo que los cubanos nunca, nunca -el complejo de la Malinche del cual yo hablaba- nunca hemos querido decir: nos descubrimos ante esta figura extraordinaria que se llama Esther Borja. Es más, en mi opinión tiene hasta el mayor elogio que puede merecer un artista en su vida: nadie ha querido imitarla, no por no querer sino por no poder.

-Haciendo un análisis entre ellas dos, ¿por qué usted cree que Rita logró esa gran popularidad que le faltó a Esther Borja?

Por la personalidad de Rita, por su temperamento, sus interpretaciones, lo polifacética, que eso no lo tiene Esther Borja. A Esther Borja usted no puede sacarla de la canción romántica, pero Rita hacía eso mismo y además interpretaba lo negro como pocas han podido interpretarlo, y lo interpretaba en alemán, en español, cualquier cosa que usted le diera. Y eso la comunicó

directamente con las grandes masas. Cuando ella cantaba esas cosas folclóricas negras estaba en presencia de uno de sus ancestros.

-¿Cuál es el proceso de transformación necesario para que una mujer de esa extracción social, con esa educación musical, ese talento, sufra un cambio en su personalidad tan radical que la lleve a ese estado, y a interpretar esos cantos negroides tan difíciles con la calidad con que ella los interpretaba?

Usted sabe que Guanabacoa, como Regla, es cuna de los santeros y la otra de los ñañigos; no tiene la primera un solo habitante que no posea una ligera idea, aunque sea somerísima, de los cantos de la santería, como hay individuos en Regla que sin ser ñañigos hablan abakuá con cualquiera. La casa de Rita era muy frecuentada desde niños por Bola de Nieve, por la mamá de éste, que conocía muy bien los cantos de santería. Y todo eso aparte de lo ancestral de Rita Montaner, que no tiene nada particular que entre las cosas que ella haya escuchado en su cuna pudieran ser esos cantos. En una artista de la capacidad interpretativa de Rita Montaner a mí me parece fácil que eso florezca y que llegue a tener un dominio perfecto de eso. Ella me estrenó una obra, "Lamento negroide", y al interpretarlo me dice: "Maestro, esto yo lo he oído de otra manera, en Guanabacoa se canta con este ritmo". Y yo le dije: "Ven acá, Rita, ¿y te parece de un mérito grande esa interpretación?" "Bueno, Maestro", me responde, "sí, yo le oí esto a un hombre de ochenta años y lo que yo le puedo decir de los cantos religiosos es que son litúrgicos". "Y cómo", le insisto, "yo tomé esto de oírlo al lado de mi casa, y del barrio del Manglar, tan antiguo como puede serlo el tuyo, allá en Guanabacoa, ¿cómo se produce esta mezcla, todo esto?" "Bueno", respondió, "de eso a mí me han hablado muchas personas: Sánchez de Fuentes entre otros, buscando datos y yo tampoco he podido explicárselos". Pero ante lo que ella me dijo me fui a otro barrio muy antiguo y muy habanero y muy negro, que es el de Jesús María, y me encontré que eso mismo ahí lo cantan de otra manera, y hasta con las letras cambiadas. "Maestro", me sugirió ella, "yo lo voy a llevar a tal ritual que va haber y efectivamente, escúchelo ahí". Lo cierto es que por aquella cosa de Rita Montaner y cultivar yo esos géneros, me he metido en infinidad de ritos, logias ñañigas, africanas puras, congas, estuve estudiando, hasta a Güira de Macurijes he ido, y lo he comprobado: nada es uniforme. Lo contrario del sur de los Estados Unidos, que usted oye una música negra en Tennessee y oye lo mismo en las algodóneras del Mississippi. Nosotros aquí no. Me han llegado a asegurar que hasta los ñañigos, que eran los que más conservaban la pureza en su liturgia, ya no se comportan así.

-¿De alguna otra forma se reflejaban en Rita los problemas raciales, el complejo de ser mestiza?

Sí, cómo no, pero no hablaba nunca de eso ni molestaba a nadie por esa causa. Ella ridiculizaba, hacía imitaciones... Yo le decía: "cuando ya tú no tengas belleza ni voz, cuando no se te pueda llevar a un teatro ni para exhibirte en un sillón, tú tendrás una larga vida artística en tus imitaciones". En esas imitaciones era donde yo le veía una válvula de escape a Rita, cuando imitaba con una gracia extraordinaria a una cantante rubia de la época. También imitaba a Hortensia de Castroverde, era una tremenda mimetista. Y cuando cantaba la pobre Hortensia Coalla, Rita se iba a la primera luneta, pagaba su asiento y decía: "Hoy vengo a ver aquí a la diva esta", en voz bien alta.

Sí, Rita sentía lo negro. Yo fui uno de los pocos hombres respetados por Rita. Tanto es así, que cuando ella vio a Agustín Rodríguez y salió del cuarto, me dijo: "Maestro, yo tengo eso que tiene Agustín". "Ay, Rita, no seas loca", le digo. Y efectivamente, lo tuvo. Lo de ella fue un cáncer. Recuerdo que nosotros tuvimos un pequeño altercado, y le dije: "Chica, si no me tratas más yo te lo voy a agradecer; me da pena porque yo respeté mucho a tu padre". Y también me acuerdo que dos o tres días antes de morir yo fui a verla y me preguntó por mi niña, que era chiquita y ahora tiene 13 años. Lo que quería decir tenía que escribirlo en una pizarrita, la pobre, y me escribió esto: "Estoy arrepentida de todo lo que he hecho". Quizás sea vanidad personal, pero yo creo que aquella criatura, sabedora de la amistad que yo le tenía a su padre quiso justificar su último momento conmigo. Entonces se le dio aquel gran homenaje por televisión, y yo fui, y al otro día

vino Rodney a darme las gracias en nombre de Rita, porque yo ya había estado atacado por aquel amago cardíaco, y hasta decían que me iba a morir y ella me vio, y quiso que vinieran a darme las gracias personalmente. Yo, precisamente, llevaba a mi niña conmigo, y ella adoraba a la niña. Rita ha tenido una trayectoria tan zigzagueante que sería cuestión de ir escribiendo en un diario las distintas épocas, y las distintas facetas de su personalidad. Ella merecía un estudio sobre su personalidad, porque es tan disímil en períodos tan estrechos... Llevaba ella no sé cuántos cabildos metidos en el cuerpo. Lo que sí le puedo decir es que Cuba no sabe aún quién era Rita Montaner.

*Tomado de La Gaceta de Cuba, N 5, septiembre-octubre, 2000



Foto: Tomada del portal Cubarte



*María de los Ángeles Santana-2 de agosto
de 1914-7 de febrero de 2011
Premio Nacional de Teatro 2001, Televisión
2003, Humor 2005*



*Norah Hamze· 3 de agosto, 1949·
Actriz, pedagoga, investigadora·*



*Nieves Laferté· 5 de agosto, 1945· Diseñadora,
investigadora*



*Nieves Rivalles· 5 de agosto, 1946·
Actriz*

*Ernesto Parra· 6 de agosto, 1975·
Director de Teatro Tuyo· Pedagogo*

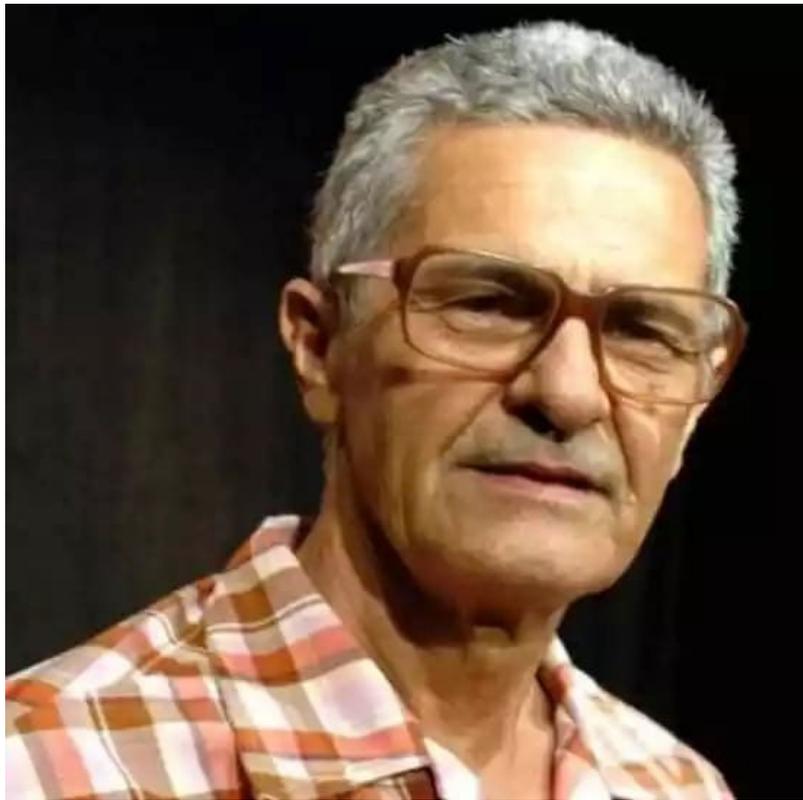


*Mayra Navarro· 9 de agosto de 1947 -
26 de diciembre de 2019· Narradora oral
escénica, pedagoga, gestora cultural*

*Aurora Basnuevo· Matanzas, 13 de agosto de 1938- La Habana, 26 de septiembre de 2022
Premio Nacional del Humor 2004,
Premio Nacional de la Radio 2009*



Idalia Anreus· La Habana, 16 de agosto de 1923-Miami, 2 de enero de 1998· Actriz de teatro y cine



Allán Alfonso· 17 de agosto de 1942-25 de octubre de 2021· Maestro titiritero· Fundador del Teatro Guiñol de Santa Clara



Sonia Calero· 21 de agosto de 1936· Bailarina

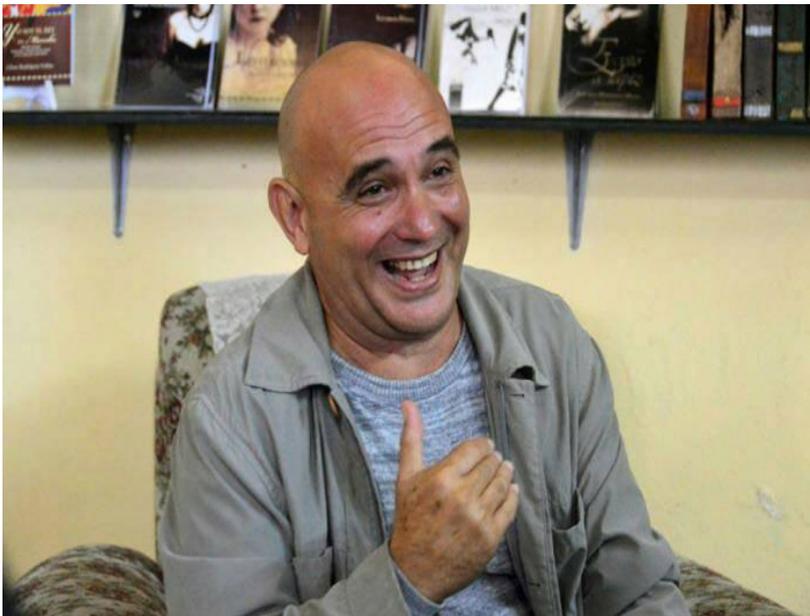
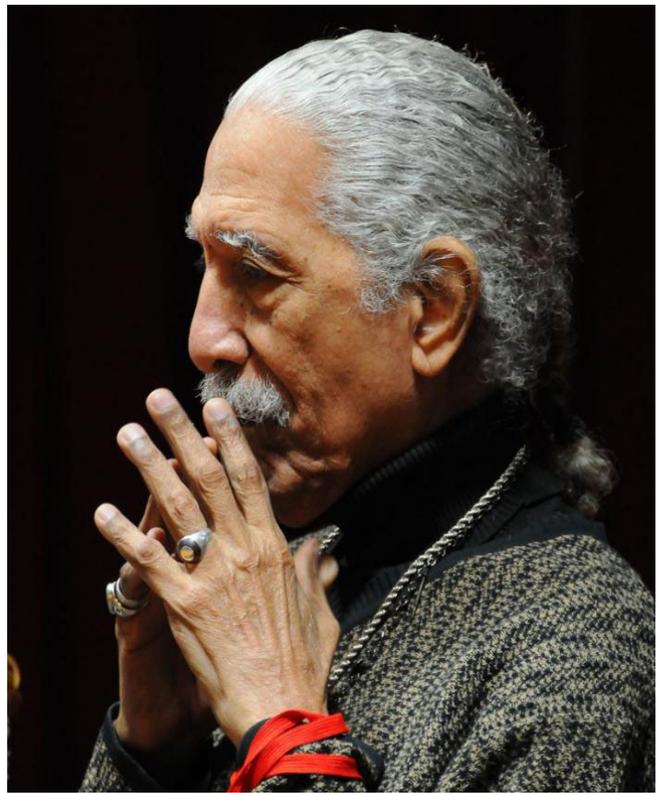
*José Zamorano· 25 de agosto de 1953- 10 de diciembre de 2020·
Primer bailarín del Ballet Nacional
de Cuba, pedagogo*



*Liza Alfonso· 25 de agosto, 1967·
Bailarina, coreógrafa, pedagoga· Di-
rectora de la compañía Liza Alfonso
Dance Cuba*

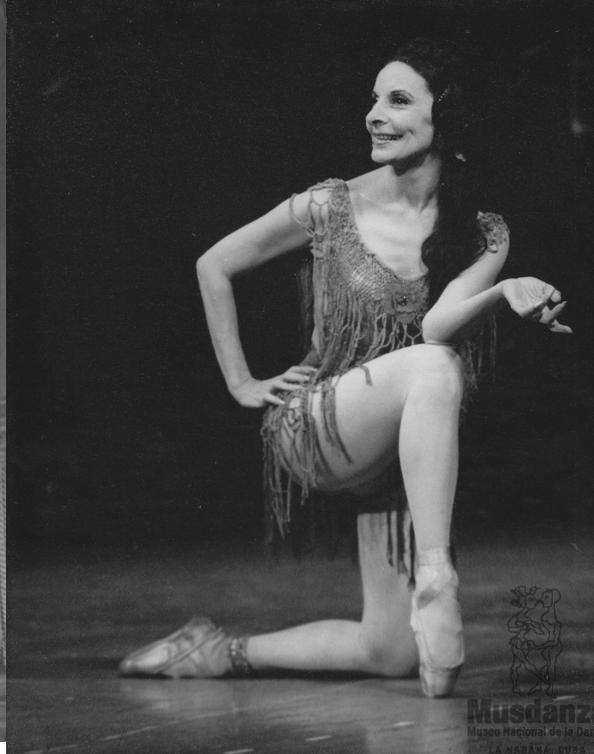
Rogelio Martínez Furé. Matanzas, 28 de agosto de 1937-La Habana, 10 de octubre de 2022

Premio Nacional de Investigación Cultural 2001, Premio Nacional de Danza 2002, Premio Nacional de Literatura 2015. Doctor Honoris Causa de la Universidad de las Artes ISA de La Habana



Ulises Rodríguez Febles, 30 de agosto, 1968. Dramaturgo, director de la Casa de la Memoria Escénica

Fotos siguiente página ballet Carmen: 1·Alberto Alonso junto a Alicia Alonso y Orlando Salgado· 2·Alicia Alonso Abajo de Izquierda a derecha, primeras bailarinas del Ballet Nacional de Cuba en el papel protagónico: 3·Gretel Morejón, 4·Anette Delgado, 5·Sadaise Arenciabria acompañadas por Dani Hernández y 6·Viengsay Valdés



*1 de agosto de 1967
Estreno en Cuba del ballet
Carmen de Alberto Alonso*

