

Revista Cubana
de Artes Escénicas

Tablas

Dossier diseño escénico

Premio Nacional de Teatro 2021

Premios Tablas 2020

Día mundial de la marioneta

Libreto 120 VIDA Y MILAGRO DE FEDERICO MALDEMAR
de Maikel Chávez

Libreto 121 TENGO UNA HIJA EN HARVARD
de Arturo Sotro

Nos. 1-2 · 2021 · Vol. CXVII



tablas  alarcos
casa editorial

La Casa Editorial Tablas-Alarcos,
del Consejo Nacional de las Artes Escénicas entregan los

PREMIOS TABLAS 2020



CELEBRANDO A DAGOBERTO GAÍNZA, PREMIO NACIONAL DE TEATRO

CARLOS PADRÓN

LO DISFRUTAMOS POR PRIMERA VEZ EN EL DESAPARECIDO Conjunto Dramático de Oriente, durante un ensayo de *La reina de Bachiche*, de Milián.

¿De dónde habrían sacado a aquel flaco, casi treintón, que parecía haber nacido sobre un escenario y a quien le decían Tito?

Otra noche lo observábamos en el Canuto Raspadura de Creto Gangá. El maestro Adolfo Gutkin alabó su habilidad para manejar el texto e imantar al público. Imán que no solo funcionaba con su potente y hermosa voz: en *Cementerio de automóviles*, de Arrabal, no decía una palabra, pero cada vez que asomaba su figura robaba por unos segundos la escena a los protagonistas.

Luchó contra el sedimento de sus escasos estudios. Tuvo la suerte de que en aquel grupo había durante todo el año talleres, seminarios, cursos completos. Leyó mucho, pero sobre todo supo escuchar a los que podían ayudarlo a ascender en esa otra escala. Y, como siempre que se lo propuso, venció difíciles tareas.

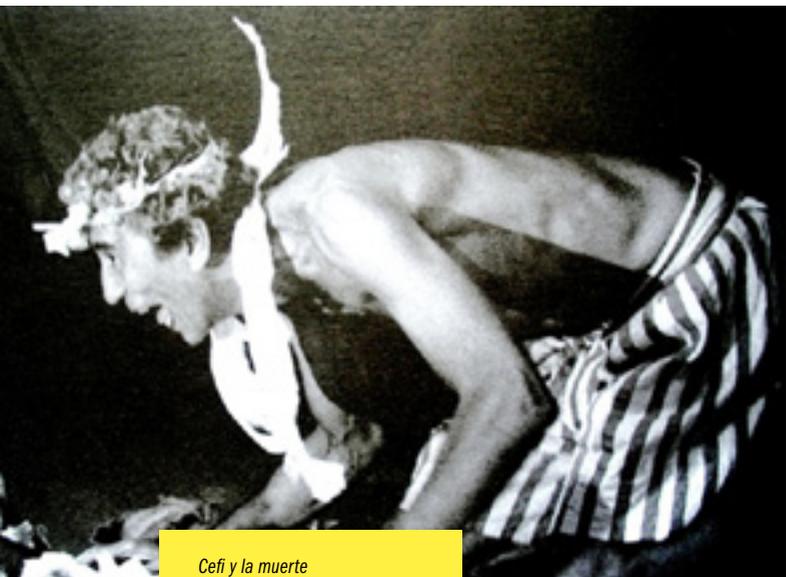
En las exigentes y muy diversas clases de movimiento de Manuel Ángel Márquez, afloraba su más íntima contradicción: aquel cuerpo de majá dotado para las más difíciles posiciones y estiramientos, se resistía a ejecutar el minué y la gavota. Parecía no tener sentido que el buen bailarín de rumba, chachachá y son se aviniera a aquellos *battement tandu* y *arabesques*. Contra eso también batalló hasta ser uno de los mejores alumnos en cualquiera de las disciplinas que impartía aquel fuera de serie dictador de cuerpos.

Uno de sus momentos más reveladores fue cuando una parte del grupo decidió salir a la calle a buscar al público más auténtico. Ya disfrazados como mamarrachos, a punto de salir a la principal calle

santiaguera, el Dago —todavía era Tito— dijo que no. Y hubo que sustituirlo. Pocos días después venció su sentido de lo artístico y pidió a la dirección su reincorporación plena, decidido a salir a la calle como cualquier otro e interpretar aquel inolvidable corsario de *El 23 se rompe el corajo*, de Raúl Pomares. Comprendí años después que había librado una intensa lucha contra sí mismo. Que aquella inusitada manera



FOTOS CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN



Cefi y la muerte

de hacer teatro era demasiado parecida a sus no muy añorados años infantiles, vestido de mamarracho, de máscara a pie para ganar un premio y llevar aquel par de pesos a su querida madre, y lograr que sus hermanos comieran unos días. El sufrimiento, la sombra de aquella infancia lo atenazaba. No podía..., sencillamente no quería salir a la calle sin que su yo más interno lo asimilara.

Pero se convirtió en uno de los más imprescindibles relacioneros. En aquella suerte de teatro itinerante, el pequeño grupo bajaba y subía las empinadas calles santiagueras a paso de conga y era Dago —ya se nos olvidaba el Tito— el que tocaba el instrumento más complejo: la *Galleta* o *Bombo*, el único tambor bímembráfono de la batería conguera, el que dicta el *Canto*.

A solo cinco años de su debut interpretó el inolvidable Negrito de *El macho y el guanajo*, con el que ofreció más de trescientas funciones. Se trataba de un negrito distinto a todo lo que había ocurrido en la escena vernácula de los cien años anteriores. Escrita por José Soler Puig y dirigida por Rogelio Meneses, la obra exigía una relectura de la manera bufa de hacer, una puesta al día de los códigos de comunicación y una narración afincada en una poética muy brechtiana; una parábola sobre el capitalismo y la miseria en los restos de un circo de mala muerte, donde el hombre tenía que andar sobre una cuerda floja y hacer maromas para poder subsistir. Toda aquella carga filosófica, con su gran intuición, la incorporó magistralmente nuestro homenajeado, junto a la factura de lances comiquísimos inventados por su genial histrionismo.

Pero su oportunidad mayor estaba por llegar. Un par de años después tuvo que interpretar a Santiago Apóstol en

la multipremiada *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, del imprescindible Pomares. Un gran actor —Héctor Echemendía— la había estrenado con una excelente interpretación. Quizás el Dago, por su ancestral modestia, pudo sentir una vez más miedo, pero su otro yo, el luchador, se impuso. Supo encontrar un camino diferente, el más cercano a su propia identidad, y nos regaló una verdad distinta sobre un santo gallego aplanado, tan aplanado que se incorpora a la guerra de independencia contra la metrópoli española. Pudimos apreciar la exquisitez de escenas donde se debatía el origen peninsular del personaje con su transculturado apego a las ansias y el quehacer de un pueblo que ya era suyo. Memorable su escena con el eslavo Toribio, interpretado por Meneses. Fue ese el gran aporte de Dagoberto Gaínza al recién constituido Cabildo Teatral Santiago.

Desde entonces se convirtió en ineludible referente para los directores de audiovisuales: ahí están Macucho —en el filme *Patty Candela*—, donde despliega sus virtudes como improvisador en aquel pregon del carretillero contrarrevolucionario. Después, en *Baraguá*, saca de la nada a un personaje histórico: Liberato Portales, el práctico maniguero que leía el comportamiento de las hojas secas aventadas para salvar de las garras de los españoles a su general Maceo herido de gravedad. Y, quizás su trabajo audiovisual más elaborado, el espléndido y nunca igualado Máximo Gómez que nos regaló en *En busca de Máximo Gómez*.

Pero ni el cine ni el teatro lo sedujeron. Continuó bravamente su andar en la escena. Ya en Calibán Teatro, a mediados de los ochenta, interpreta con sobriedad y soltura dos grandes personajes clásicos: el conde Alarcos, de nuestro Milanés y el Tartufo, de Molière. Al final de esa década, protagoniza *Yepeto*, de Roberto Cossa, una obra cuya puesta y los dos trabajos actorales fueron profusa y justamente alabados, hoy nada reconocidos: el Profesor —asumido por el Dago— y el Alumno —en un

sorprendente trabajo del muy joven Hugo Laguna, lamentablemente fallecido.

En los noventa está en Gestus, dirigido por Ramiro Herrero y Daisy Martínez. Pero él y su inseparable Nancy Campos, actriz con excelentes resultados y posibilidades aún más inmensas, quieren hacer su propio teatro. Aspiran a lograr la ansiada fusión de lo popular con lo más elaborado. Y en 2000 consiguen se les apruebe A dos manos, un proyecto integrador y sobre todo, escuela para jóvenes talentos.

No tienen local, solo un espacio de tres por cuatro en la sede del legendario Cabildo. Pero trabajan duro. Y un buen día me llaman para comunicarme con inmensa alegría que les habían entregado un antiguo cine.

Unos días después viajé a Santiago y sin quitarme el polvo del camino fui a visitar aquel cine de barrio: fachada pintada de blanco, ventanilla para las entradas, el lobby, todo en regla. Me invitaron a pasar al lunetario para encontrar a mis amigos. Eran cerca de las ocho de la noche. Me topé abruptamente con el cielo estrellado y sin poder evitarlo, me eché a llorar. Allí ensayaban. Así ensayaban. Y allí estuvieron años. Y estando allí hicieron sus incomparables *Dos viejos pánicos*.

Contaron con la dirección del experimentado Ramiro Herrero. Este, conocedor de la vasta obra piñeriana, sabía lo que tenía entre manos. Y, sobre todo, el material interpretativo que significaban aquellos dos ya maduros actores. Solo tenía que dejarlos improvisar, una y otra vez, exprimir hasta los tuétanos cada escena: soltarlos y utilizar alguna que otra vez las riendas. Y en ese 2002 fueron el Gran Premio del Festival de Camagüey, Premio a la mejor actuación masculina y Premio Uneac Florencio Escudero. Allí, sobre el mágico tablado en Santiago, en Camagüey y en La Habana, estuvo siempre Virgilio, burlándose de nosotros, defendido por A dos manos que evidenciaba no ser un proyecto más; y por el Dago, junto a su Nancy, dos singulares señores de la escena.



Dagoberto Gaínza como Santiago Apóstol

En 2005, invitado por El mirón cubano, digno continuador matancero de la saga callejera del Cabildo, el Dago obtiene en Málaga el Premio a la mejor figura del Quijote en el Festival de Almagro, España.

Hace solo un par de años volvieron ambos a jugar con Tabo y Tota, justo antes de estrenar en Santiago *Comedia a la antigua*, de Arbúzov, una puesta de excelencia que no ha podido ser valorada en el resto del país por el cierre de los teatros.

Dagoberto Gaínza acaba de cumplir ochenta y un años y es, con sobrada justeza, Premio Nacional de Teatro 2021.

Permítanme no obstante presentarles a quien era solo Tito, cuando con diecinueve años fue machacante, aprendiz y ayudante de camionero. Y el que con veintiocho subió por primera vez a un escenario profesional.

Decididamente nos ha dado lecciones de acendrada tenacidad. Si no hubiese enfrentado sus más íntimos y lógicos temores, nunca hubiésemos podido admirar y hoy recomendar su incommensurable talento. **rt**



GACIO, MEMORIA VIVA DEL TEATRO CUBANO

YANA ELSA BRUGAL

Resulta difícil concebir, en apretadas palabras, una semblanza sobre Roberto Gacio, porque es un hombre que está de forma integral, indisolublemente ligado a la historia del teatro cubano. El conocido Gacio es mi colega desde principios de los años ochenta, cuando pertenecíamos a un grupo de investigadores, ahora convertido en Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas del cual aún formamos parte. Desde entonces su pasión por la escena desde su posición como actor, crítico e investigador lo hace un hombre íntegramente de teatro.

A Gacio solo hay que mencionarle un actor, una compañía o un director y se desborda un torrente de información contextualizada a partir de la biografía de los participantes del espectáculo o pieza dramática en cuestión y, a su vez, acompañada de un particular y agudo punto de vista, propio de un artista que vivió y vive intensamente momentos importantes del teatro cubano.

Ello es un acto coherente con su historia personal y teatral; está atado al teatro desde temprana edad. Entre 1958 y 1961 estudia actuación en la Academia Municipal de Artes Dramáticas, en 1963 asiste a un curso en el entonces Teatro Milanés, impartido por Adolfo de Luis sobre Stanislavski, que recuerda como revelador para su carrera, debido a que le permitió una técnica que le ayudó a movilizar sus sentimientos.

Su experiencia está marcada por la estancia como actor en grupos como el emblemático Teatro Estudio, grupo Los 12, Teatro del círculo y finalmente Teatro de la Luna, colectivo donde, apunta Gacio, se ha sentido más cómodo y logrado exteriorizar mejor su talento. El método de trabajo de Raúl Martín, su director, le favorecía al hacerle, primeramente, indicaciones coreográficas que le ofrecían el basamento para plantear el personaje y luego ir adicionándole la psicología.

Su dedicación y entrega al teatro las puedo constatar, por ejemplo, en que cuando dirigí la revista *Tablas*, durante los años noventa, que como sabemos fueron momentos complejos y muy difíciles para trasladarse, Gacio no dejó de asistir al teatro; cada vez que le solicitaba una crítica, ahí la tenía,

porque sin falta, participaba en los encuentros, espectáculos y festivales.

A sus ochenta años cumplidos se mantiene como activo investigador, siempre basándose en su teoría recibida durante sus estudios de Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de la Habana y Teatología en el Instituto Superior de Arte.

Conduce con maestría inigualable la tertulia Hablemos de teatro cubano, en el Centro de Investigaciones, y constantemente brinda asesorías a interesados en el teatro de nuestro país.

En estos precisos momentos Gacio escribe las memorias de su vida teatral, suceso que con ansia esperamos. Publica constantemente en diversas editoriales acerca de la actualidad escénica manteniéndose al tanto de las nuevas tendencias, y se esmera por comprender todos los ismos a pesar de sus puntuales preferencias, o sea, posee el don de disfrutar el buen arte teatral no importa la proveniencia.

Rodeado continuamente de jóvenes que no solo le alimentan el espíritu sino que ensanchan el baúl de conocimientos de la persona del arte teatral en su totalidad que es, a su vez, en sus constantes diálogos acerca de las artes escénicas, sus experiencias y saber almacenado logran repercusión en posteriores generaciones.

Por las conocidas características de este artista y teórico, decididamente, todos coincidimos en llamarle: Memoria viva del teatro cubano.

Por último, y no menos importante, al reflexivo, estimado, curioso y humano Gacio, en sus persistentes conversaciones continuamente le acompañan los recuerdos de sus queridos madre y compañero de vida. 

EDITORIAL

Llega una nueva entrega de la revista *Tablas* con la cual queremos homenajear a Roberto Gacio por una vida dedicada a la escena, y a Dagoberto Gaínza, Premio Nacional de Teatro 2021.

Como eje central, ofrecemos las imágenes y voces de diseñadores escénicos que han hecho vibrar las tablas cubanas en novedosas apuestas estéticas y de directores que se distinguen por la visualidad de sus creaciones. Sí, es un número dedicado al diseño como mecanismo expresivo del teatro y para ello hemos convocado a diseñadores e investigadores, jóvenes y experimentados, a que bosquejen en nuestras páginas sus opiniones sobre los caminos que se abren para el diseño en la isla.

Quisimos, además, celebrar el Día Mundial de la Marioneta convocando a varios miembros de Unima Cuba y presentar a nuestros lectores los ganadores de los Premios Tablas 2020, cuya entrega tuvo este año características inusuales.

Nos acompañan los textos *Vida y milagro de Federico Maldemar* de Maikel Chávez y *Tengo una hija en Harvard* de Arturo Sotto.

También encontrará abundantes textos críticos sobre puestas en escenas que fueron vistas a lo largo de Cuba en recientes temporadas teatrales y que, por sus valores y perspectivas acuciosas, creemos necesario ofrecer a los lectores a pesar de que no corresponden exactamente con el periodo que cubre este número.

Lo invitamos pues a poner proa hacia este primer número de 2021, para sortear los escollos que nos plantea reinventar el teatro en tiempos de pandemia. *rt*

COLABORADORES CARLOS PADRÓN, actor e investigador / YANA ELSA BRUGAL, docente e investigadora / YELINE LÓPEZ, estudiante de Teatología (ISA) / NORGE ESPINOSA, poeta, dramaturgo, crítico e investigador teatral / MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ, dramaturgo y asesor teatral / ERICK EIMIL, diseñador escénico y docente / BARBARELLA D'ACEVEDO, teatrológica y escritora / MARIO DAVID CÁRDENAS, diseñador escénico y docente / LAUREN ÁGUILA MASSAGUÉ, estudiante de Teatología (ISA) / ARNELDYS CEJAS, diseñador escénico y director de Teatro La Proa / RAÚL MARTÍN, director de Teatro de la Luna / ABEL GONZÁLEZ MELO, dramaturgo y editor / JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO, crítico de cine / RUBÉN DARÍO SALAZAR, director de Teatro de Las Estaciones y Secretario General de Unima Cuba / AUDREY AZOULAY, directora general de la Unesco / YUDD FAVIER, crítica especializada en el teatro de figuras / MARYLIN GARBAY, teatrológica y asesora teatral / MAIKEL CHÁVEZ, dramaturgo y actor / MARTHA LUISA HERNÁNDEZ, teatrológica y directora teatral / EBERTO GARCÍA, investigador, teatrológico y docente / ARTURO SOTTO, realizador y guionista / JOSEFA QUINTANA MONTIEL editora y miembro del equipo de la Editorial Tablas-Alarcos / JOSÉ MANUEL CORDERO, especialista del Circo Nacional de Cuba / KIKE QUIÑONES, actor y director del Centro Promotor del Humor / ISACHI DURRUTHY, especialista del Teatro Martí / ROBERTO MEDINA, crítico teatral / ROBERTO GACIO, crítico teatral / GUSTAVO RAMOS, crítico teatral / ALEJANDRO GARCÍA, actor y estudiante de Teatología (ISA) / CARMEN SOTOLONGO, crítico teatral / ROGER FARIÑAS, crítico teatral / LISSET PREGO, periodista / LAURA HERNÁNDEZ, estudiante de Teatología (ISA)

CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS

DIRECTORA Ámbar Carralero Díaz

SUBDIRECTORA Doris Ramos González

EDICIONES ALARCOS

EDITORA PRINCIPAL Yudarkis Veloz Sarduy

EDITORES Abel González Melo, Ernesto Fundora, Josefa Quintana Montiel, Taimi Dieguez Mallo, Dania del Pino Más

DIAGRAMADORA Lisandra Fernández

DISEÑADOR Dieiker Bernal Fraga

REVISTA TABLAS

JEFA DE REDACCIÓN Indira R. Ruiz

REDACTORAS Laura Hernández, Indira R. Ruiz

EDITORA Y CORRECTORA Yudarkis Veloz Sarduy

DIRECTORA DE ARTE Daniela Portilla Hernández

DISEÑO Y COMPOSICIÓN Dieiker Bernal Fraga

SECCIÓN «EN TABLILLA» Laura Hernández

CONSEJO EDITORIAL Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Roberto Gacio, Fátima Patterson,

Carlos Padrón, Carlos Pérez Peña, Enrique Río Prado, Alberto Sarraín

CONSEJO DE COLABORADORES Noel Bonilla, Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Isabel Cristina López Hamze,

Nara Mansur, Lillian Manzor, Reinaldo Montero, Rubén Darío Salazar

TRANSPORTE Rafael Martínez

EN PORTADA Foto de Gonzalo Vidal

EN CONTRAPORTADA Dagoberto Gaínza

TABLAS, REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

DIRECCIÓN Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba

CORREO ELECTRÓNICO revistatablas@cubarte.cult.cu / casaeditorialtablasalarcos@gmail.com

WEB www.eltandem.cult.cu

TELÉFONO (53)78330226 y (53)78330214

PRECIO 10 pesos mn

ISSN 0864-1374

Tablas aparece cada tres meses. No se devuelven original es no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

PREMIOS TABLAS 2020

YELINE LÓPEZ

LA CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS, TRAS UN DIFÍCIL año de limitaciones a causa de la covid-19, anuncia los resultados de esta edición de concursos 2020. A pesar de las trabas impuestas por la pandemia, dichos reconocimientos fueron entregados a sus respectivos ganadores en sus domicilios bajo el *hashtag* #TablasDelivery, con el objetivo de cumplir con todas las medidas propuestas.

Los jurados de esta edición, convocados por la Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, deliberaron e intercambiaron ideas de manera virtual, llegando a las siguientes decisiones:

El jurado del Premio Bienal de Crítica y Gráfica 2020, presidido por Martha Luisa Hernández Cadenas, Abel Carmenate y Mario David Cárdenas decide, por unanimidad, dejar desierto el galardón en las categorías de Crítica y Gráfica, teniendo en cuenta que las respuestas recibidas a la convocatoria fueron apenas una muestra reducida de las aproximaciones al teatro cubano que tienen lugar en el quehacer ensayístico, monográfico o periodístico.

No obstante, se propone que se incluya en algún número de la revista *Tablas* la entrevista «Vivian Martínez Tabares: Solo me seducen el esfuerzo y la verdad sobre la escena»,¹ firmada por Aliocha Pérez Vargas, y la crítica teatral «Macbeth, la sangre llama a la sangre», presentada por Roger Fariñas Montano, por concebir un acercamiento desde el análisis de los trasposos entre el texto y la puesta en escena a partir del montaje de Teatro de La Luna —agrupación que dirige Raúl Martín— de la tragedia shakesperiana.

A su vez, en la categoría de Fotografía, el jurado decidió otorgarle el Premio a la serie *Sobre el alma humana*, de Alcides Daviel Portal Alfonso, por ser una serie conmovedora, que capta el sufrimiento humano, a través de la imagen.

En tanto, el jurado del Premio de Dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso 2020, conformado por Yudd Favier, Maikel Chávez y Ulises Rodríguez Febles, decidió por mayoría:

Otorgar especial mención a las siguientes obras: tercera mención a *El deseo del Océano Índico*, de Erduyn Maza Morgado, por resultar ser una

¹ Todas las citas de este texto pertenecen a las Actas de los jurados de los Premios Tablas 2020.

hermosa historia sobre el amor intergeneracional, en una fábula que logra mezclar la realidad y la fantasía a través del juego imaginativo de dos hermanos. Una segunda mención a *Los Abrazos*, de Elaine Vilar Madruga, por ser una obra conmovedora que se sumerge en el universo de los duros conflictos de los niños enfrentados a las enfermedades, la soledad y la muerte. También se distingue, como primera mención, a *Lux*, de Grethel Giraudy García, por resultar ser un texto poético, doloroso y sugerente, que nos habla de la muerte en los niños en fase terminal, y de un mundo que se mueve en lo onírico, con una estructura precisa y personajes simbólicos que se mueven entre la realidad y los sueños, entre el dolor de la espera, la fuerza y la valentía del infante ante las penumbras de su destrucción, en las que por oposición se construye un mundo nuevo.

Así, el Premio de Dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso 2020 decide ser otorgado, por unanimidad, a *Blanco*, de Nelson Alberto Beatón Torres.

Se trata de una metáfora escénica que propone desde su construcción eminentemente poética una mirada a temas que validan el poder del ser humano y su existencia. Es un texto hermoso, conmovedor, que nos acerca a la figura del niño Hans C. Andersen, a la historia de un pino (*Blanco*, nacido de imaginación creadora) y su evolución, para hablarnos de lo efímero, de una muerte metafórica, espiritual y física, de los cambios de la materia y de las esencias de la historia, de las conversiones y las ilusiones de un mundo diferente, que a veces resulta ilusorio y devastador. Es un texto complejo que impone caminos novedosos de exploración en el teatro para niños y jóvenes en Cuba.

Mientras, la Dra. Raquel Carrió y los dramaturgos Nara Mansur y Yerandy Fleites, quienes constituyeron el jurado de la X edición del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, después de haber leído y discutido las treinta y dos obras en concurso, decidieron seleccionar como finalista a: *1888*, de Roberto Viña, cuya obra revisita un estado de república neocolonial/neoliberal desde la narrativa dialógica que propone, pero también desde personajes tipos sojuzgados en una red de trata y vínculos que

confronta la quietud y sensación de progreso del presente.

Además, el jurado otorgó menciones a otras obras. Distinguida como primera mención: *Blackbirds 2020*, de Agnieszka Hernández, donde «la experiencia de la pandemia y el confinamiento, en especial los sucesos del *Black Lives Matter*, son asimilados aquí en una experiencia bricolaje, aglutinadora, de vocación documental, de proclama y performance». La segunda mención se le otorgó a *Tríptico para mujer y pájaro*, de Ulises Cala, cuya obra «se organiza en estaciones poéticas de exhaustivo trabajo con el lenguaje. Aquí la palabra nombra metafóricamente y expone al cuerpo desmembrado—el individuo, la sociedad— que construye actos de habla en consonancia con la pérdida y la anulación, el delirio y el experimento». Por último, una tercera mención se le otorgó a *Hembra*, de Yunió García. Aquí «la urgencia, los temas acuciantes del presente, el grito que pide otro grito cómplice al lector-espectador arman una fábula, ideario e interlocución en una obra que ya ha sido llevada a escena por su autor».

El jurado, además, otorga el Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino, para autores menores de treinta y cinco años a *El pájaro motosierra* de Katherine Pérez Santos, en la que se distingue

una estructura que se moviliza desde lo paródico y lo metateatral, en una suerte de ensayo sobre la dramatización, los lugares comunes (vitales) y los presupuestos más inmediatos del teatro cubano contemporáneo. El texto interpela «lo cubano» como teatralidad, desde un centro intertextual/multi-referencial que destaca el perfil del sujeto poético/dramático/narrativo, de ascendencia feminista.



Reinaldo Montero

Por su parte, el jurado otorgó el Premio Virgilio Piñera a *Dos ríos* de Reinaldo Montero, obra que

reescribe y subvierte algunos de los sucesos y personajes de las guerras de independencia cubanas contra el régimen colonialista español, intenta nuevos puntos de vista e hipótesis con exuberante imaginación y artificio. Escritura poscolonial, teatro de la memoria histórica y artística, se arroja de nuestro vernáculo y de una mitología de héroes y acontecimientos. Una idea fantasmática en la ficción es al mismo tiempo la historia subvertida, posible/imposible, la

presencia urgente de la idea libertaria en el convulso presente.

El jurado del Premio de Teatología Rine Leal 2020, conformado por Carlos Daniel Sarmiento, Roxana Pineda Labairo y Eberto García Abreu, consideró oportuno reconocer la importancia del concurso como un estímulo para el desarrollo de proyectos de investigación y análisis sobre las artes escénicas; por esto acuerda, por unanimidad, conferir el galardón al libro: *El mito ante otra dramaturgia. Reposicionamiento de los arquetipos del mito y los referentes de la tragedia griega en tres obras de la dramaturgia cubana contemporánea*, de la autoría de José Antonio García Caballero. **rt**

PARA PRESENTAR A UN CABALLERO DEL DISEÑO*

NORGE ESPINOSA

PODRÍA HABLAR DEL PROTAGONISTA DE ESTE LIBRO COMO QUIEN MENCIONA a un vecino, porque en verdad lo somos, y no pocas veces lo he visitado en su casa de Alamar, o nos hemos tropezado en las laberínticas calles de este punto de La Habana que pareciera tener sus propias leyes, muy diferentes a las de otras zonas de la ciudad donde él ha vivido y trabajado con una intensidad que los años no logran diluir. Pero este es el momento de referirnos a él como su obra nos lo indica, subrayando su calidad excepcional como artista del diseño para la escena cubana, como un maestro que sin necesidad de cátedras ni poses arrogantes ha dado lo mejor de su talento, y que a la altura de este impenitente verano de 2017¹ puede reconocerse en un legado mayor, tan extenso y luminoso como para que nos sorprenda y también a él mismo le sorprenda.

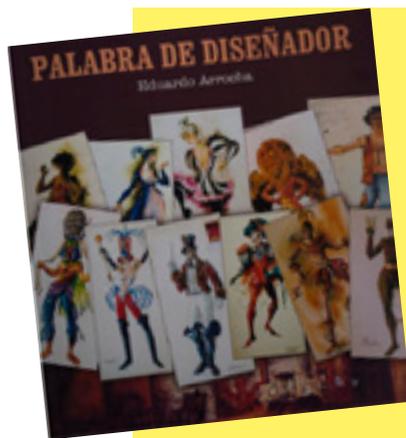
Cuando mencionamos a Eduardo Arrocha, amigos y enemigos se inclinan con respeto, porque él, además de

sus dotes para el oficio donde ha conseguido un prestigio imbatible, es un ser humano transparente y noble, un elegante caballero de otros tiempos que nos ha regalado el milagro de estar entre nosotros, para regalarnos de vez en vez un golpe de color, una textura, una visión sobre las tablas, que nos recuerda con minuciosa precisión la diferencia entre arte y artesanía, entre búsqueda y hallazgo, entre información y cultura. Él ha sido capaz de unir todos esos puntos y al mismo tiempo ha creado un ámbito donde el valor estético es ya un carácter. Un diseño suyo, cualquiera de sus bocetos, es inconfundible. Creo que a uno de



sus mentores, el no siempre bien recordado Rubén Vigón, eso le agradecería mucho.

Hace unos pocos años, en la galería de la sala Talía (tan céntrica y tan mal utilizada, la pobre), asistimos a la exposición que rescataba los bocetos creados por Arrocha para el frustrado estreno de *El decálogo del Apocalipsis*, la explosiva creación de Ramiro Guerra que escandalizó a funcionarios y recelosos y que puso fin a la relación del gran coreógrafo con el Conjunto de Danza Moderna que él mismo fundara. Los que admirábamos a Arrocha, y conocíamos su estilo, su trazo impecable, volvimos a deslumbrarnos ante su mano. Las creaciones del *Decálogo* demostraban su capacidad para asumir, en aquel 1971, las nuevas tendencias del *pop art* en un juego arriesgado y al mismo tiempo pletórico de sugerencias. Cuerpos como flores, sexos como brotes y capullos, el color usado en términos extremos y sicodélicos. Esos bocetos son la prueba de una madurez, llena de sugerencias al tiempo que sintética y provocadora, donde nada está de más y al mismo tiempo se muestra todo lo que el ojo necesita. Acudir a esa apertura fue una lección nueva, que me hizo replantearme mucho de lo que creía saber de Eduardo Arrocha: eso que los maestros verdaderos



* Prólogo del libro Eduardo Arrocha. *Palabra de diseñador*, de Ediciones La Memoria, La Habana, 2019.

¹ Norge Espinosa termina este texto en Alamar, el 17 de julio de 2017.



Orfeo antillano. Diseños de Eduardo Arrocha

nos revelan de cuando en cuando para recordarnos que nunca debemos creerlos cosa acabada.

Ahora es él mismo quien nos acerca a esos ciclos de su vida y su obra, completamente interconectadas, y en la que puede sorprender la entereza con la que los obstáculos, las dificultades de la cotidianidad y los encontronazos más graves no hayan detenido nunca su mano. Estrella Díaz, quien ya se había aproximado a esa figura inolvidable que fue María Elena Molinet (con quien Eduardo compartiera el Premio Nacional de Teatro), ahora interroga al diseñador de *Medea y los negreros*, *Giselle*, *Escándalo en la Trapa* para llegar al fondo de esos hitos y revelar siempre al ser humano que nos dejó ver, literalmente, la verdad escénica de esas poderosas creaciones. Arrocha narra con buena memoria, y candor incluso, pasajes íntimos y públicos de su existencia, desde los días en la Guanabacoa natal hasta el presente, cuando se detiene en una esquina alamareña a esperar el almendrón que lo llevará de vuelta al Vedado para entregar nuevos bocetos a algún co-reógrafo o director impaciente.

Algo más nos dice este libro: Arrocha es una persona agradecida. A pesar de obstáculos, tropiezos y desencuentros, nos relata su vida con profunda gratitud hacia todo lo que se le ha revelado en ella. Su pupila, entrenada para captar siempre detalles que lo califican como una personalidad aguda, nos devuelve aquí no solo impresiones de proyectos y viajes, sino además texturas, valores, juicios que desde temprana edad fue acumulando en la búsqueda de su destino. Cuando el joven aspirante a pintor se lanza a la conquista de Europa, pasando por Estados Unidos, está emprendiendo un viaje de iniciación que lo marcará de forma indeleble, que dilatará lo aprendido en la Concha Ferrant y en San Alejandro, y nos está regalando pasajes de una suerte de iniciación que

lo pondrá (y nos pondrá) frente a sus maestros, a los que finalmente conocerá en contacto directo, en las salas del Prado o el Louvre. La fascinación que lo embargó en esos y otros museos del Viejo Mundo permanece intacta en su memoria, y así nos la ofrece, como cuando puede detenerse a admirar el David de Michelangelo. Las anécdotas de esos viajes son también las de un espectador teatral, que se deslumbró ante María Casares, importantes compañías de ballet y ópera, y que, ya que estamos hablando de un viaje realizado en 1959, debe haber visto a Nuria Espert, la extraordinaria actriz española, en su Gigi. Marcel Marceau, Josephine Baker, el London Festival Ballet, más teatro y ópera, se mezclan en esos recuerdos con los originales de Rembrandt, Leonardo, Botticelli, El Greco, Goya, Velázquez, Rubens, los salones portentosos del British Museum, y el hallazgo en alguna iglesia o catedral de otras obras maestras. Arrocha absorbió todo ello, acaso consciente de que serían esenciales para el artista que ya iba siendo, y que estaba tan cerca de la escena desde

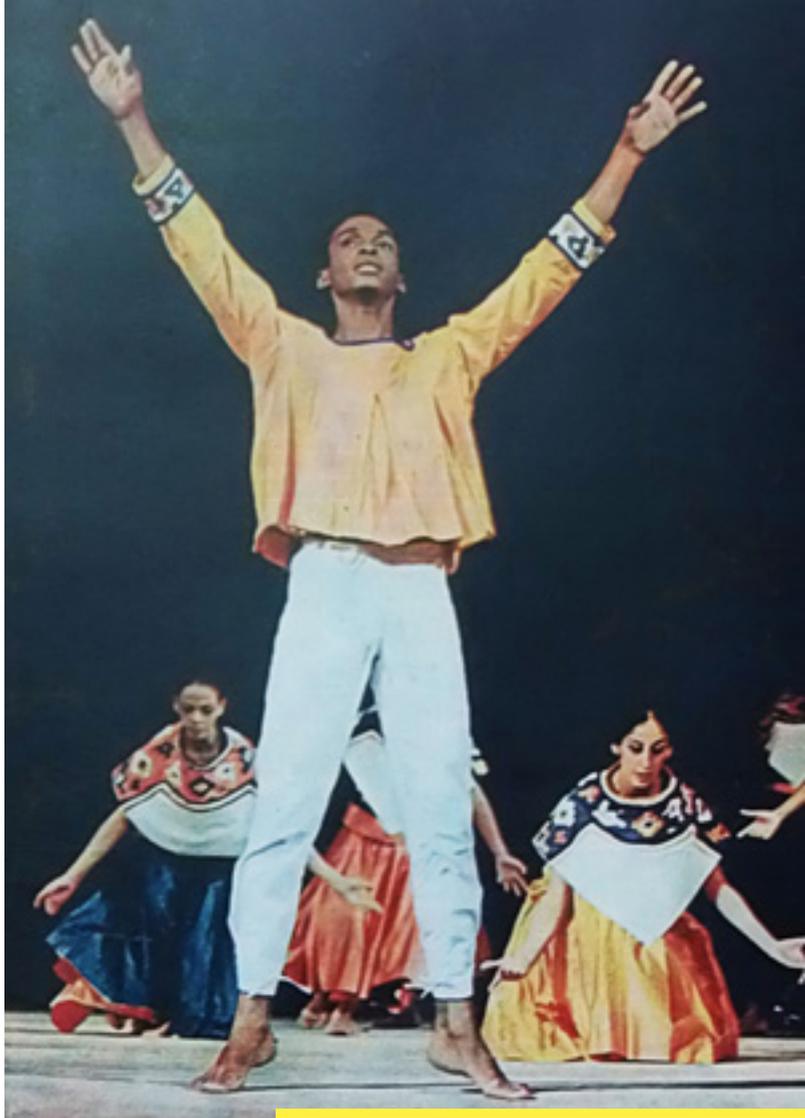


Chacona. Diseños de Eduardo Arrocha

que diseñara los bocetos de *El sombrero de paja de Italia*, que tanto le celebrara Rubén Vigón y que provocaron elogios de Andrés García, otra influencia esencial en el devenir de Arrocha.

Es Vigón quien propone su nombre a Ramiro Guerra, lanzándolo a la órbita de ese coreógrafo y renovador fundamental. Con la cabeza llena de lo visto en el mundo, Arrocha se ve como jefe de escena del Conjunto de Danza Moderna, y tendrá que aprender los rigores de este oficio, hasta convertirse además en el diseñador de algunas de las más notables piezas de ese repertorio que deslumbró a cubanos y extranjeros. El reto de Ramiro era creciente, y la claridad de su búsqueda fue un ejercicio constante de demandas, en pos de una verdadera síntesis expresiva, que el joven artista comprendió y asimiló con verdaderas ganancias. Es por ello, y desde ahí, que Arrocha se convierte en sinónimo de la danza en nuestro país, por su fidelidad y empatía con la obra de coreógrafos y bailarines. Como me dijo en alguna entrevista que le hice: «yo también soy un bailarín». Y no hay quien lo dude, porque a través de sus creaciones, bailaron hermosamente vestidos muchos de nuestros mejores intérpretes, desde Alicia Alonso hasta Luz María Collazo, y tantos más. Con Ramiro emprendería otras búsquedas posteriores a la negrura de la parametración, reinventando dicharachos, refranes y juegos populares desde el Conjunto Folklórico Nacional, al que ha hecho aportes de igual trascendencia.

Libre de pretensiones, sin afán de sentar verdades absolutas, Arrocha emplea estas memorias para rendir tributo merecido a quienes le dejaron entenderse como artista. Sus cercanías hablan por sí solas: desde su entrañable esposa, María Elena, desaparecida hace poco, y su familia; hasta hermanos de causa como Jesús Ruiz, Julio Castaño, Otto Chaviano, Rolando Moreno, Carlos Repilado o Miriam Dueñas; o artistas tan peculiares como esa bailarina-musa-escritora que es Isabel Blanco. Una entrevista minuciosa, el cuerpo de sus



Tierra. Diseños de Eduardo Arrocha

memorias, un puñado de anécdotas sabrosas y un haz de opiniones acerca de su persona y su obra componen este mosaico a través del cual vislumbramos a uno y a muchos Arrochas, según lo ha querido Estrella Díaz. Como suele pasar en estos casos, el volumen se convierte en una galería de rostros, encuentros y desencuentros, que nos remite a ese mundo tan frágil que es el de las artes escénicas en Cuba, pero se expande también a zonas como el cine y la televisión, y no deja fuera al cabaret, donde también este hombre incansable ha dejado una impronta.

Habrà quien revise estas páginas para localizar un dato, sorprenderse ante ciertos momentos del Arrocha viajero, o saber si se atrevió a contar cosas tan descacharrantes como lo sucedido en Brasil con cierto trago local, o con el vestido que Sonia Calero insistía en usar para una de sus apariciones. Encontrarán eso y más: su repaso a la época de la

parametración, sus proyectos no realizados con la ópera, su vinculación al cine no siempre bien atendida, su diálogo con el teatro musical, sus evocaciones de *vedettes* tan auténticas como la Fornés o María de los Ángeles Santana, etcétera; y todo ello permeado de su fino humor.

Eduardo Arrocha, nuestro Durero (así más o menos lo calificó Andrés García, y esas son palabras mayores), lo cuenta todo con naturalidad, desde sus juegos de infancia, hasta los honores recibidos, que según se ve aquí, deberían ser más. Pródigo en elogios, el protagonista de este libro no deja de repartirlos entre colegas de talento, sin menospreciarlos por la zona de nuestra cultura en la cual se desempeñan, y eso habla de su personalidad transparente, y aún más, de esa condición humana cada vez más extraña, y que él no deja de manifestar: su bondad hacia los otros. Que todo eso conviva en alguien cuyo trabajo no ha dejado de tener jamás esa calidad irrefutable, se combina de un modo deslumbrante en su paso y en este libro, que lo retrata de una manera

que solo puede ser superada por algo más conmovedor: tratarlo de veras, conocerlo, y admirarlo sin cortapisas, tal y como él merece.

El verano en Alamar, pese a la costa cercana, es duro y agobiante. Me divierte pensar que escribo sobre Eduardo Arrocha, cuando él vive a solo unos pasos, y de cuando en cuando ha debido subir las escaleras hasta mi casa para dejarme un recado de Ramiro Guerra. Guardo esos papelitos con fervor, porque vienen de su mano, y porque son prueba de ciertas fidelidades que no lo van a abandonar nunca. En su casa, frente al parque frondoso y descuidado, tan propio de esta área de La Habana, él recuerda sus días en el Castillito maleconero donde alzó aquella barbacoa, y conoció a personajes delirantes. La música de fondo es la de CMBF, emisora que no deja de escuchar (otra costumbre que comparte con Ramiro). Cuando oigo a Erik Satie, sé que él también gusta de esas composiciones. Cuando acudo a una función de Danza Contemporánea de Cuba, aunque ya por desgracia no se bailen algunas de las obras fundamentales que Arrocha diseñó, pienso en él y en su relación intensa (más de ciento setenta piezas) con esa agrupación.

La amplitud de su legado es casi infinita, avanzando desde los bocetos de aquella pieza dirigida por Andrés Castro hasta producciones de ballet,



Okantomí, Conjunto Nacional de Danza Moderna, Teatro Mella, 1970

Libreto y coreografía: Eduardo Rivero

Vestuario: Eduardo Arocha



FOTOS ROLAND STREULI



Guapango. Diseños de Eduardo Arrocha

danza moderna, popular y folklórica, teatro para niños y teatro para adultos, arreglándoselas siempre para incluso extraer de los materiales menos nobles un resultado de interés. Ese es también Arrocha, el hombre que logra convertir cualquier elemento en un valor de diseño, porque tras cada uno de sus gestos persiste el estudioso, el ser humano ansioso de información y cultura, siempre despierto ante las nuevas provocaciones del arte y el mundo. Sus bocetos, como sucedió con los de aquella obra inicial, merecen ser expuestos en una galería. Nos alegraría verlos en esos muros, como ha de alegrarnos tener a un contemporáneo que demuestra, limpiamente, que el diseño para la escena es un arte con carácter propio, y que en Cuba, pese a su breve historia, tenemos algo que se puede mostrar con orgullo a quienes nos pregunten sobre nuestra tradición teatral.

Quiero agradecer a Estrella Díaz por dejarnos entrar a este «museo ideal», en el que Arrocha llena los muros con sus obras y sus recuerdos. Falta mucho por rescatar y salvar de la memoria teatral cubana, y hay que hacerlo a tiempo, aprovechando a quienes (como es el caso), tienen no solo aún la capacidad de recordar bien, sino de además filtrarnos

útiles lecciones al desgranar sus anécdotas. Los jóvenes diseñadores no deberían desestimar los instantes de este volumen en el que Eduardo Arrocha da consejos acerca del uso del color, de la voluntad de síntesis que debe tener el boceto, de la relación entre el diseño y el espacio que debe ser parte de este oficio, y que él también regala sin tacañería, acá y allá. Este volumen se convierte en un complemento perfecto de esos trabajos suyos, tan atentos al detalle, tan minuciosos en su composición, tan Arrochas, para decirlo de una manera rápida. Mientras otras instituciones se demoran en hacer cosas como esta, aunque se supone que para ello existan, Estrella Díaz y otros interesados se empeñan en una valiosa labor de rescate. Gracias a ella, entonces, por devolvernos a Eduardo Arrocha a través de sus diseños y sus palabras. En Alamar, bajo el sol implacable, un caballero espera un auto para irse de nuevo al teatro. En esa actitud suya también hay algo ejemplar. Me inclino con fervor ante ese caballero, de buenas maneras y saludo siempre puntual, como ante uno de esos originales que siendo muy joven admiró, para reimaginarlo luego ante sus compatriotas, en ese mágico momento en que la función comienza y se levanta el telón. 



FOTOS CORTESÍA DEL AUTOR

JUGANDO AL DISEÑO

MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ

«YO NO SOY UN DISEÑADOR». FUE LO PRIMERO QUE PENSÉ cuando recibí la invitación para hablar sobre mis experiencias en este difícil y maravilloso oficio. «Yo no soy un diseñador» y después sonreí. No entendí la lógica de la propuesta. Me recordó a un lejano 2003, cuando mi profesora del Seminario de Dramaturgia, Nara Mansur, me impuso la figura de Medea como pauta creativa para la obra que debía escribir en el primer semestre de tercer año. ¿Y cómo le hacía para escribir sobre una figura sobre la cual tanto se había escrito? ¿Con cuál derecho? ¿Qué tenía que aportar... yo? Ahora sonrío otra vez. En ese momento entendí, tal y como lo hago ahora, que una vez hecho el anterior cuestionamiento —y todavía par-to de él cuando voy a comenzar cualquier proyecto creativo— es necesario dejarlo atrás y avanzar en la aceptación mental de la propuesta. Entonces caes en

otra etapa: sí, está bien, yo no soy un diseñador... pero si lo fuera, si lo hubiera sido alguna vez, cuáles serían mis ligaduras, mis vínculos, sean concretos, imaginados, o deseados con el diseño.

Cuando comencé a estudiar dramaturgia en el Instituto Superior de Arte,¹ provenía de abandonar en cuarto año una carrera de pedagogía con perfil en las artes visuales. Por eso, no es de sorprender que las primeras personas con las que hice contacto en los predios del ISA fueran artistas (estudiantes y profesores) visuales y diseñadores. Muchos de estos amigos lo siguen siendo desde un lejano 2001 hasta la fecha, aunque ahora muchos de ellos se encuentren en extrañas latitudes y ya no hablemos tanto. No puedo dejar de mencionar los nombres de Aliosky García, Ricardo *Richard* Castillo, Gustavo del Valle, Osmeiby Ortega, Alejandro Sainz,

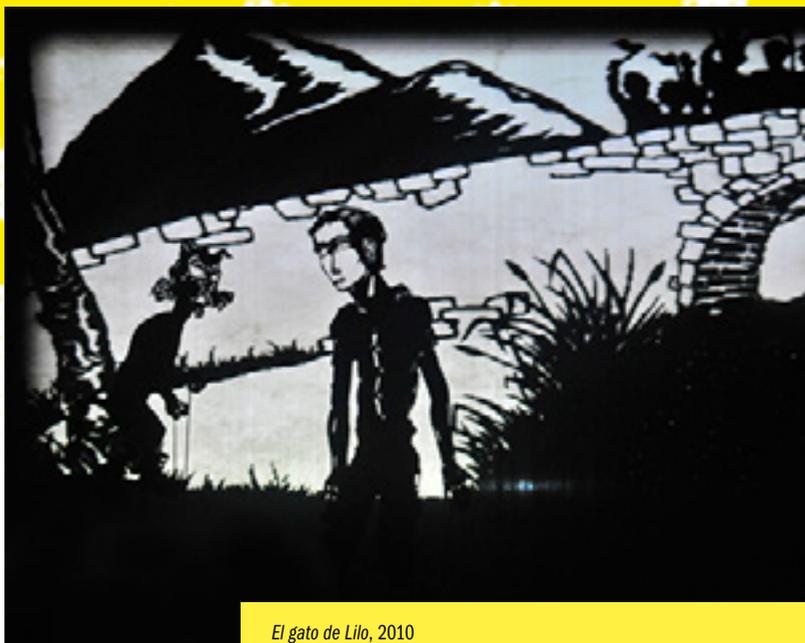
Eduardo Hernández... Y, si bien su llegada aconteció años más tarde, no por eso resultó menos importante mi amistad y colaboración con Mario David Cárdenas. A ellos les debo el gusto de que me permitieran entrometerme en sus procesos de trabajo y dialogar y dibujar y escribir con ellos. Crear, siempre crear.

Por mucho que intente ponerme en el roll del diseñador, no creo pertinente hablar de una «estética» o de «referentes» en mi «obra escenográfica». Creo, estaría tomándome el pelo. Lo que sí puedo hacer es referirme de forma concreta a tres procesos por lo significativo que fueron para mí como dramaturgo, profesor y artista. Todos parten de textos concretos, algunos ya publicados, otros, difícilmente alguna vez encuentren su lugar en la letra impresa.

Cronológicamente hablando, el primero sería el performance *La guerra de un día*, realizado en el 2008 e interpretado por Manuel Reyes como parte de un grupo de lecturas, puestas y acciones en escena en el marco de la Segunda Jornada de la Novísima Dramaturgia, organizadas por el desaparecido proyecto teatral Tubo de Ensayo y el Consejo de las Artes Escénicas.

En esta obra, su protagonista es un «veterano de guerra», de una sin disparos, guerra silenciosa y terrible donde la mayor herida sería cargar con el dichoso pan de cada día. Este personaje, en un *delirium tremens*, monta en un ómnibus destino a cualquier lugar y, a medida que avanza en el interior del ómnibus, va monologando, una tras otra, historias de posibles escenarios de guerra (Angola, Piongyang, Afganistán), donde supuestamente perdería a su esposa, su hijo, su pierna. Al comenzar a trabajar en este proyecto, dibujé un escenario tipo teatro arena, con estructuras angulares, como los que se encuentran en el interior de los ómnibus. Después pensé, ¿y qué pasaría si es un ómnibus real, no una reconstrucción simbólica, escénica? Una vez resuelto esto, pasé horas interminables encima de vehículos capitalinos de transportación masiva investigando, a veces con una cámara prestada, siempre a la

caza de un posible actor-personaje fetiche, un iluminado de los tantos que hay, avisadores del fin del mundo, del fin del socialismo o del fin de la ruta, con la capacidad de recitar su historia y olvidarla casi al mismo tiempo. También pensaba encontrar un posible espectador modélico que en medio del calor, la desesperanza de llegar lo más tarde posible a su destino y la fetidez de las ventanillas de vidrios cerrados hechas para climas nórdicos, oyera y recordara.



El gato de Lilo, 2010

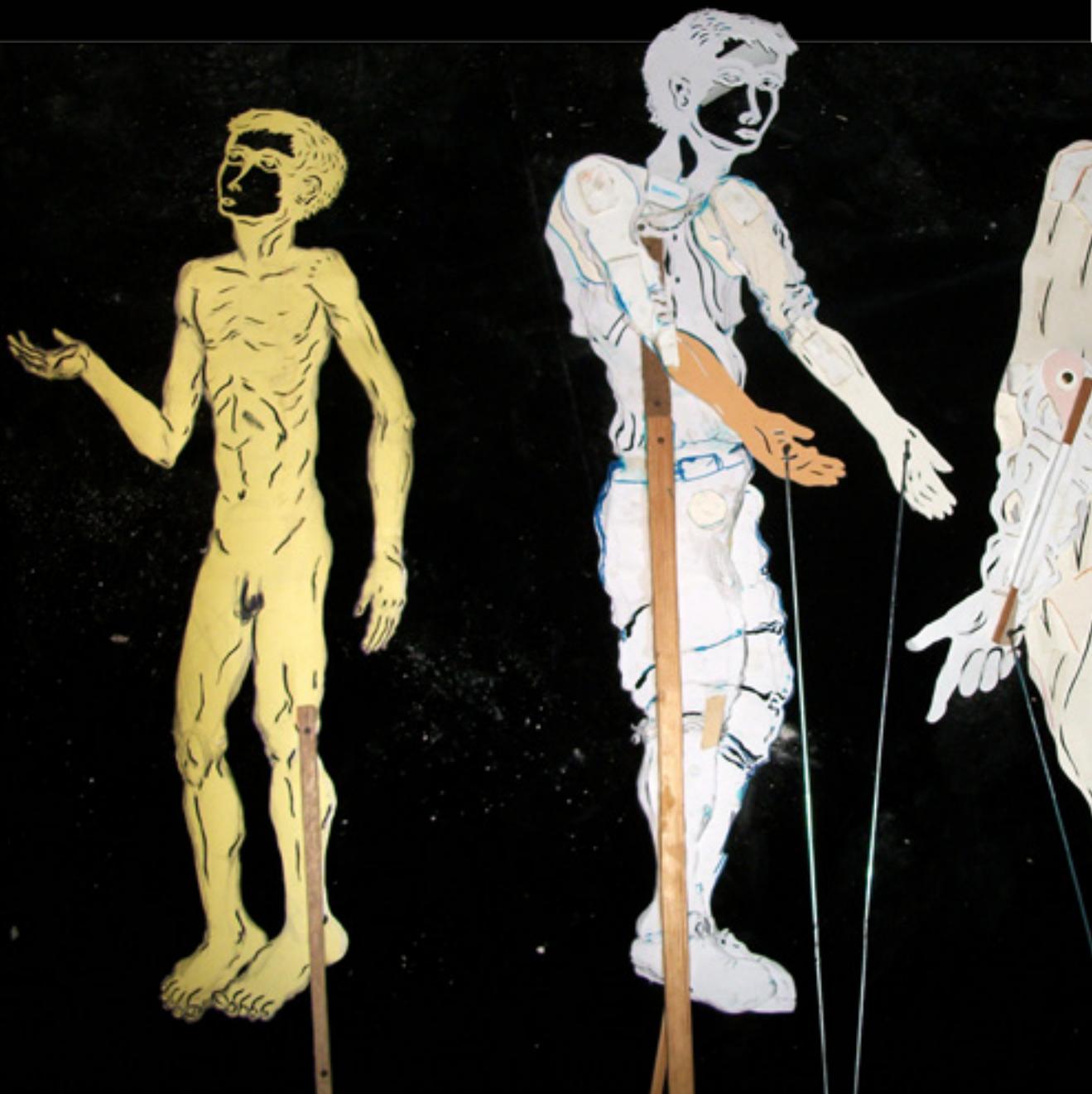
Finalmente, el espacio de representación fue una guagua del ISA que, no sin poco trabajo, se consiguió de forma excepcional para esa noche. En el proyecto original, el autobús recorría las calles de La Habana montando pasajeros, como otro de los tantos que luego de su jornada laboral hacen un extra para salvar el bolsillo del día y, de paso, ¿por qué no?, aliviar el eterno calvario del transporte capitalino. Una vez en marcha, los pasajeros casuales se debían integrar con los pasajeros convocados por el evento teatral y todos devendrían espectadores. Está de más decir que nunca nos movimos de en frente al portón de la antaño Casona de Línea.

¹ En el 2001 todavía respondía a ese nombre, ahora habría que llamarlo(a) Universidad de las Artes, ISA, e increíblemente en esta nueva fórmula la abreviatura ISA deviene nombre de mujer. Si se mira con la mente abierta no está mal.

En este caso, el espacio de representación se convirtió en, más que un espacio, una circunstancia escenográfica extrañante, a mitad entre lo proyectado y lo conseguido. No obstante, la concepción de la performance logró, en sus propios términos, re-inventar el objeto cotidiano. Era la acción del *ready-made* de Marcel Duchamp. También era el azar. Para Duchamp era un concepto difícil de definir. En todo caso, era su respuesta irónica, desde un arte que nace en la mente («concepto»), a un arte «retiniano», puramente visual, disparado por los descubrimientos de la Gestalt y su influencia en el campo de las artes visuales. De esta forma el autor crea obras de arte a partir de objetos solo eligiéndolos. «El principio del *ready-made* había abierto sus compuertas, permitiendo a la vida cotidiana

penetrar en cascada. Las cosas conservaban su propia vida, su lenguaje, orígenes e historia».²

Así, el objeto se ve despojado de su función cotidiana, es reorientado hacia «un nuevo significado». Pero al mismo tiempo sigue siendo él mismo. Y para reforzar esa idea —al menos en el proyecto original— se precisaba de la mezcla de los públicos y de sus situaciones de recepción. Lo que comenzó primero como una exploración de carácter escenográfico se convirtió en el concepto organizador, encargado



de dar sentido a toda la puesta en escena. El texto, la actuación de Manuel, la relación del público con la obra, el sonido... todo tomó sentido a partir de la dirección marcada desde el diseño.

El segundo ejemplo es la puesta en escena para teatro de sombras, *El gato de Lilo*, basado en un texto del mismo nombre,³ dirigido por Liliana Pérez Recio. A diferencia de la solitaria noche de *La guerra de un día*, este montaje, desde el 2010 en que se estrenó, estuvo casi cinco años en el repertorio del grupo El Arca, con más de un

centenar de funciones. El diseño corrió a cargo de un «dúo ocasional» bautizado como M2, por las repetidas «M-A» de los nombres Mario David Cárdenas y Maikel Rodríguez de la Cruz. Es uno de los procesos creativos que más he disfrutado en mi vida. La pauta de resolver el texto como «teatro de sombras» fue acordada a iniciativa de la directora a partir, sobre todo, de su experiencia en un taller formativo con el grupo italiano Gioco Vita.

El argumento de la historia gira en torno a un niño (Lilo), quien ha sufrido un accidente y tiene la cara vendada. En su lento proceso de recuperación, su abuela viene a diario a cuidarlo y leerle el cuento de «El gato con botas». Así, se plantean dos universos paralelos: a un lado, la historia de su convalecencia; al otro, la tragedia de Juan: un adolescente desprovisto de toda herencia a la muerte de su padre. Estas instancias se entrecruzan construyendo una visualidad de cuadros animados sobre una pantalla de tela blanca, encargada de establecer un vínculo inevitable entre el teatro de sombras y el cine. En el espectáculo se integran los principios básicos del lenguaje del teatro de sombras con proyecciones de fondos virtuales y animaciones digitales. Para crear una unidad conceptual y, al mismo tiempo, una particularidad que permitiera al espectador fácilmente entrar y salir en cada universo, entre Mario y yo dividimos la labor, cada uno tendría su «dimensión» a resolver. Él trabajaría en «el hospital», digámosle «instancia real», expresado técnicamente en la sombra de objetos y actores. Yo estaría a cargo de la instancia onírica, o sea, la relacionada con la historia animada, el universo ficcional. La primera pregunta fue: ¿cómo resolver este dilema?, ¿cuál o cuáles referentes pudieran darle sentido a todo? La segunda pregunta: ¿cómo hacerlo desde el lenguaje de las sombras?

No hay forma de crear sin investigar, un creador es, muy a pesar suyo, un investigador insomne. Vi decenas de montajes de sombras, animaciones de cajas de luz, también materiales audiovisuales: desde el *Papageno* de Lotte Reiniger, hasta el clip *Path* de Apocalyptica⁴ y, el primer hallazgo fue



El gato de Lilo, 2010

² Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef: *Arte del siglo xx*, p. 509, F. Ingo Walther (editor), TACHEN, Alemania, 1999.

³ «El gato de Lilo», en *Las sombras de la buena pipa*, comp. Rafael González, edit. Reina María del Mar, Cienfuegos, 2015.

⁴ Apocalyptica: «Path», Álbum *Cult*. Video clip, 2000.

que, para mí, la pantalla no me remitía al teatro de sombras balinesas, chinas o de cualquier otra latitud. Me devolvía a un cine, cualquiera. Yo había estudiado dramaturgia en el ISA, también artes visuales, había escrito para cortos de animación y guiones de televisión pero... ¡era la primera vez en mi vida que hacía teatro de títeres! ¡Mis padres nunca me llevaron al Guiñol! ¿Y cómo hago ahora? En algún momento supe que, para ser verdaderamente sincero, el acercamiento podía hacerse desde cualquier lugar, pero el resultado debía parecerse al cine, mi primer cine, el de los animados de *Aladino*, *La bella durmiente* y *Rikitikitavi*, en el desaparecido cine Liberación de Santa Clara. Regresé a los libros infantiles soviéticos, a sus magistrales ilustraciones. También a los grabados de Henri Riviere. De ahí se conformó la imagen de los personajes. Ya tenía el qué, ahora venía el cómo llevar ese nivel de dibujo a las sombras animadas. Aquí vinieron en mi ayuda las técnicas de calado y xilografía, la colaboración con varios artistas de la cátedra de grabado del ISA. También el estudio de las máscaras tradicionales chinas y su maestría a la hora de expresar la psicología de los personajes.

Otro hallazgo vino a partir de las improvisaciones con los actores del grupo. Marian Sánchez, Liliana Pérez Recio y el desaparecido Mario González, actores con una vasta experiencia en la manipulación del títere de varilla. Acordamos usar un tipo de animación con figuras provistas de un mando central por debajo del nivel del retablo, que permitiera ciertos movimientos con largas varas en sus extremidades superiores. Trabajamos en el foso del escenario del Arca para que la luz pasara por encima de nuestras cabezas. La imagen proyectada debía ser impoluta. Acá hubo un problema con el costo de reparar en varias ocasiones la rotura de las articulaciones de las figuras animadas. Como los actores estaban acostumbrados a trabajar con la técnica anteriormente referida, era todo un reto adaptarse a estos engendros que solo se podían mover de forma



planimétrica. O sea, hacia un lado o hacia el otro, pero nunca hacia adelante o hacia atrás porque deformaban la imagen proyectada. En una ocasión, Mario González, en medio de su interpretación del Ogro —un personaje que él disfrutaba en extremo y los niños con él—, le dio un tirón al brazo de su personaje y le arrancó el tornillo de la articulación. La extremidad quedó en el aire unos segundos. Después el Ogro (o Mario) empezó a gritar ¡Ahhh, Ay, ay... mi brazo! como si le doliera haberlo perdido. Detrás de la pantalla en medio de la puesta, nosotros reímos también.

Por otro lado, los personajes tenían que resolver determinadas acciones. Así, primero dibujé —siguiendo las pautas de acción escénica de Pérez Recio—, un *history line*. Esta guía sirvió de base para diseñar y construir figuras de un mismo carácter con el objetivo de «resolver» acciones, movimientos específicos en varios momentos de la historia y, en su correspondencia, el o los fondos de cada escena. Fueron horas calando, dibujando y recortando para luego volver a dibujar, calar y recortar. Al final, se hizo necesario, por la complejidad de determinadas escenas, recurrir a la digitalización de personajes y secuencias, produciendo un resultado visual donde se yuxtaponían las sombras de actores, siluetas de cartón, figuras caladas, figuras animadas, varillas, proyecciones, fondos fijos en un solo discurso visual, al cual muchos niños nombraron «el cine de las sombras».



La guerra de un día, 2008

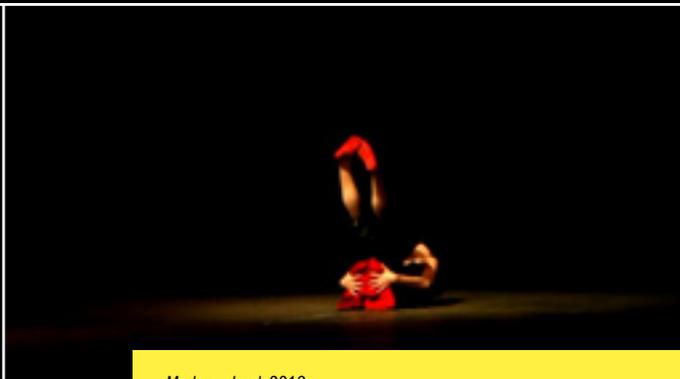
El tercer proyecto es el montaje del texto *Medea reload*,⁵ con la bailarina y coreógrafa Gabriela Brusdall. El espectáculo se presentó en febrero del 2013 en el Teatro Raquel Revuelta y fue una colaboración extraordinaria del grupo El Arca y Danza Contemporánea de Cuba. Sobre el proceso de trabajo no sabría decir dónde comenzaba una idea de Brusdall y dónde terminaba una propia. Desde el principio, quedó enhebrada la dramaturgia, la dirección, la coreografía y el diseño escenográfico de la puesta. A pesar de partir de un texto dramático con un pródigo contenido lírico, en algún momento del proceso de montaje prescindimos del logos y, en ese mismo proceso de decantación, quitamos todo lo que no fuera imagen creada a partir de un cuerpo, luces y sombras.

Si me obligara a resumir cuál fue el saldo de cada experiencia, la *Guerra de un día* sería el descubrimiento del diseño como una puerta que podía, a partir del concepto —de la forma en que el arte contemporáneo lo comprende—, dar o quitar sentido a todo el espectáculo; con *El gato de Lilo* disfruté las maneras del orfebre: reunir las manualidades todas, buscar los materiales para la realización de las figuras y fondos, idear los mecanismos de articulación y luego resolverlos desde la precariedad que tanto conoce el teatro de títeres. *Medea reload* estuvo relacionada con entender el escenario vacío, el cuerpo del actor y, sobre todo, la relación luz /sombra, como otro ámbito

del diseño. Como otra forma de construir el espacio. Pensar, diseñar la imagen, no como un movimiento fluido, sino desde la interconexión de sus partes; no como una pantalla planimétrica, sino desde un espacio que tiene profundidad. Y también entender el sonido parte de ese espacio: Ligetti, *Los paraguas de Cherburgo*,⁶ Philip Glass, entre otros. Al final, la retina capta una información visual sinestésica que luego el cerebro deberá organizar, encontrarle un sentido «lógico», anclarla dentro de sus referentes conocidos. Si cerramos los ojos no percibimos el objeto en sí mismo, vemos una imagen mnémica, un resumen más o menos organizado de él, una evocación. Un teatro, un escenario oscuro se parece bastante a ese espacio mental que tiene lugar detrás

⁵ *Tablas*, (3-4): 53, julio-diciembre, 2007, La Habana.

⁶ Michel Legrand, 1964.



Medea reload, 2013

de nuestros párpados donde se reorganiza el universo a nuestra imagen y semejanza. Técnicamente hablando, era imprescindible contar con una oscuridad cerrada, casi material. Cualquiera sabe que esta es una condición en clave misión imposible para casi cualquier sala habanera. También las luces debían ser exactas. Jugando a ser operador de la pizarra de la Raquel Revuelta durante los tres días que duraron las funciones, en más de una ocasión alguna luz se quedó «colgada» y, con ello, el sentido y la belleza de todo lo dicho anteriormente. Pero eso también es parte del teatro, el accidente.

No sé si vuelva a diseñar otra vez, espero que sí. Defiendo *el deseo de acercarme* al teatro como un espacio de riesgo en la misma medida en que entiendo *la necesidad de especialización* de los artistas de la

creación escénica. La desestimación de este dúo aparentemente antagónico, es uno de los componentes que más limita el resultado de la producción escénica en nuestro ámbito insular.

Pudiera aventurarme a decir —para ir concluyendo este juego, que nunca pensé se extendiera tanto—, el diseño tiene que ver con la construcción de la deixis visual. Empieza siendo el espacio pero luego se extiende al «aquí» y al «ahora» y al «este» y al «aquel», organiza los puntos de referencia entre las relaciones de quienes actúan/observan, dígame actores/público, creando la materialidad del universo donde acontece el drama (aunque sean luces y sombras). Razón por la cual mis tenues acercamientos al diseño me han servido de manera extraordinaria, me devuelven desintoxicado a mi práctica como dramaturgo y como profesor. Mi mirada es otra, puedo visualizar y encausar mejor mi deseo y el de mis alumnos. Tengo más libertad a la hora de elegir —crear implica apostar, en un abismo de posibilidades, por una de ellas— y siento que la elección que hago hace funcionar mejor el personaje, el conflicto, la situación dramática, el texto todo. **rt**

EL MAQUILLAJE COMO MÁSCARA

BARBARELLA D'ACEVEDO Y ERICK EIMIL

UNO DE LOS USOS DEL MAQUILLAJE TEATRAL CENTRADO en el trabajo del actor es cuando se asume como máscara y puede permitir concretar la creación de un personaje. Existen algunas diferencias entre el maquillaje de caracterización y el que es asumido desde la perspectiva de la máscara. En el primero, el actor responde, en alguna medida —incluso por negación—, a un personaje preconcebido por un dramaturgo o director de escena. El maquillaje de máscara, sin embargo, descubre algo nuevo, que surge del propio intérprete y de la experiencia obtenida al ver el reflejo de su rostro maquillado ante un espejo. Esta forma de llegar al rol es en ocasiones inconsciente, y en otras está envuelta en un halo místico, heredado de la profunda significación y misterio que envuelve a su tradición.

No obstante la máscara de maquillaje puede aportar un modo de caracterización, y viceversa. La diferencia entre una y otra técnica, estriba en última instancia en la forma en que sea asumida la cosmética como recurso: si es empleada llanamente como parte de la caracterización del personaje o bien si se utiliza como medio que permite al actor «sentir» el rol, o como máscara que «posee» y hace entrar en semitrance.

Cabe hacer una distinción entre máscara objeto y máscara de maquillaje. Ambas son colocadas sobre el rostro humano pero, si bien la primera

existe independientemente del rostro en su carácter físico, la segunda no logra manifestarse sin este.

La máscara objeto puede estar hecha de di-símiles materiales como madera, metal, papel, etc. Abundan las de este tipo tanto en el rito como en el teatro. Por lo general las enteras cubren todo el rostro, tienen un carácter trágico y no suelen hablar, mientras que las medias máscaras son cómicas y suelen parlotear hasta en exceso: «En cierta medida podemos decir que las medias-máscaras o máscaras cómicas son de status bajo, y las máscaras enteras o trágicas son de status alto».¹ Unas y otras máscaras cuentan con particularidades a la hora de trabajar con ellas:

Las máscaras fijas o enteras son de estatus alto, por tanto llevan una contención de la energía, un no estar relajado que es muy fuerte. Pues por una parte tienes que ser expresivo con el cuerpo, como única herramienta, y por otra tienes que contenerlo. [...] Las medias máscaras son populares, es decir, de estatus bajo, y en ellas sí se suelta la energía.²

¹ Keith Johnstone: *Impro. Improvisación y el teatro*, p.179, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990.

² Mariela Brito en entrevista inédita.



Figura de terracota que representa una máscara de Dionisio, Grecia antigua, entre el 200 y el 1 a. C. Máscara de waka onna o mujer joven, teatro Noh, Japón. Media máscara de Arlequín, Comedia del Arte.



Ejemplos de máscaras de maquillaje: actor indio maquillado para una representación de koodiyattam o kutiyattam. Actor japonés llevando el maquillaje kumadori de la modalidad kabuki aragoto. Actor de la ópera Cantonesa maquillado como un guerrero.

La máscara de maquillaje se realiza con cosméticos o productos diversos —tierra, carbón, etc.— que se aplican o untan sobre la cara e incluso en el cuerpo.

Las primeras referencias que se tienen del empleo de máscaras, ya fueran objetuales o de maquillaje provienen del Paleolítico, donde se cree que eran utilizadas con fines mágicos religiosos:

[...] los hombres se disfrazan [...] de animales, se revisten de una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esta manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse.³

Los estudios apuntan a creer que las máscaras siempre representaron deidades, espíritus benignos o malignos, animales entre otros. Dichas representaciones, se supone, estaban destinadas a rituales donde la máscara «poseía» al portador.

En Occidente la máscara en su desarrollo pasa al teatro griego desde los ritos. En la tragedia la utilización de la de tipo objetual contribuía a la sobredimensión de la figura desde el punto de vista práctico —la imagen aumentada permitía que los actores fueran vistos desde grandes distancias— y dramático —se solían representar dioses, héroes, figuras «descomunales» desde el punto de vista textual. Más tarde este recurso fue heredado por las representaciones teatrales romanas, ya más como un elemento de la parafernalia teatral que en su sentido ritual.

En la Edad Media, las máscaras tanto objetuales como de maquillaje fueron asimiladas

por el teatro religioso para representar diablos y monstruos. En el Renacimiento, la media máscara tuvo uno de sus momentos de mayor esplendor en la historia teatral con la Comedia dell'Arte. Las máscaras se siguieron utilizando en mascaradas y ballets de corte a lo largo de los siglos posteriores con mayor o menor frecuencia. En el siglo xx directores como Bertolt Brecht la utilizaron para acentuar el distanciamiento en algunos personajes. Otros, como Jacques Copeau, la emplearon como recurso pedagógico. En la actualidad herederos de estas prácticas fundamentan producciones y poéticas teatrales sobre el trabajo con máscaras.

En el teatro Oriental también han sido ampliamente utilizadas las máscaras. Las dos grandes manifestaciones escénicas de Japón, el Noh y el Kabuki han hecho uso de ellas, el primero de la objetual, el segundo de la de maquillaje. Es bien conocido el colorido maquillaje de las diferentes variedades de ópera china y el maquillaje facial de modalidades del teatro indio como el *koodiyattam* o *kutiyattam*.

La máscara objeto o la máscara de maquillaje contribuyen a que la percepción que tiene el espectador de un personaje sea la correcta. Además el actor al percibirse a sí mismo portando una máscara, se distancia de su yo o personalidad cotidiana y empieza a actuar de modo diferente, guiado por un sentir que parte del inconsciente. El intérprete se guía por lo que la imagen le evoca a nivel sensorial que escapa a veces a toda lógica pero que a la par se

nutre de diversos referentes a veces ni registrados en el plano de la conciencia.

Desde el punto de vista interpretativo práctico el trabajo con máscaras tiene disímiles ventajas. Según Eugenio Barba el empleo de aquella realizada con maquillaje sobre el rostro le da al actor la posibilidad de cambiar su expresión cotidiana y dirigirla hacia la extra-cotidianidad:

El sudor que baña con abundancia el rostro durante el espectáculo proporcionará esa pátina especial, brillante, luminosa y viva, en colores en general opacos de los maquillajes, lo que aumenta su credibilidad. Y en efecto, estos no se manifiestan ante el espectador de manera del todo innatural, ya que el rostro conserva plenamente su movilidad.⁴

Justamente este último aspecto que señala Barba es una de las ventajas que salta a la vista de la máscara de maquillaje: a diferencia de la máscara objeto tiene como posibilidad el no «lastimar» la mímica facial del actor, pues no condena su expresividad tras un objeto. Con ella la cara del intérprete gana en animación sin perder la fuerza de sus expresiones naturales en tanto preserva el movimiento.

Con respecto a la diferencia entre el trabajo con la máscara objeto y la de maquillaje es posible encontrar ideas interesantes en el testimonio de la actriz de El Ciervo Encantado Mariela Brito. «La máscara de maquillaje es muy complicada porque es tu cara de todas maneras y tienes que sostener otro rostro, otro personaje, a pesar de tu cara. En la fija no tienes cara, solo tienes el cuerpo para expresarte.»⁵

Además la máscara propone al actor una forma diferente de asumir el cuerpo «Todo el que trabaja con máscaras sabe que

la utilización del cuerpo a pesar de realizar las mismas acciones es completamente distinta con o sin máscara».⁶

En el proceso de construcción de un carácter puede darse de manera espontánea el uso de la máscara como recurso de interpretación, incluso sin que se emplee siquiera una máscara objetual o de maquillaje. Hay actores que en sus procesos de búsqueda encuentran el personaje en un calzado, que le hacen caminar de una forma determinada, o en un sombrero que lo llevan a mirar de una manera diferente. Así cualquier elemento puede provocar el «sentir» el personaje, y es en ese «sentir» que se puede entrever un trabajo de máscara. Por ejemplo, la actriz de Teatro de la Luna, Yaité Ruiz, para el personaje Gilliam, de la obra *Baile sin máscaras*,⁷ encontró en unos zapatos de tacón una forma de caminar que la llevó a un comportamiento

³ Gastón Baty y René Chavance: *El arte teatral*, p.9, Breviarios. Fondo de Cultura económica. México, 1955.

⁴ Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*, p.242, La Habana: Ediciones Alarcos, 2007.

⁵ Mariela Brito en entrevista inédita.

⁶ Eugenio Barba y Nicola Savarese: ob cit, p.239.

⁷ *Baile sin máscaras* obra del joven dramaturgo Yurnior García Aguilera, estrenada por Aire Frío con Montaje de Eduardo Eimil.



Yanier Palmero siendo maquillado para el personaje de Marlene en *Las Amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Rainer Werner Fassbinder, puesta en escena de Carlos Díaz, Teatro El Público. A la derecha: El mismo actor interpretando ese personaje



que dibujaba su personaje como una joven superficial y algo tonta. Algo similar le sucedió al actor Yanier Palmero en Teatro el Público con el personaje Marlen en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Fassbinder: «yo me ponía el vestido, las medias, [...] el ajustador, Toni me maquillaba de manera excelente y yo me sentía normal... Ahora, me ponía la peluca, que era un elemento, y yo vivía en mi interior que me cambiaba la actitud».⁸

De forma similar el maquillaje puede ayudar a un intérprete a «encontrar» determinado carácter. Existe una frase consabida que dicta que «hay actores que hasta que no se maquillan no sienten el personaje». El propio Stanislavski en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo* pone de ejemplo una experiencia en que un joven actor vivencia un proceso donde el maquillaje le permite llegar al personaje.

Era difícil distinguir donde empezaba la nariz, los ojos, los labios... Me puse la misma crema en la barba y en el bigote, y después por toda la peluca [...]. Después, como dominado por un delirio, temblando, con el corazón que me daba saltos, eliminé las cejas, me eché polvos por todos lados... me unté las manos de un color verdoso y las palmas de un color

rosado, me estiré el saco y me ajusté el nudo de la corbata. Todo esto lo hice con rapidez y seguridad, porque esta vez ya sabía... quién era aquel a quien iba a representar, cómo era él. [...] Después de haber dado vueltas por el cuarto, con paso vacilante y sin ritmo, eché un vistazo al espejo y no me reconocí. Desde que me había mirado por última vez, había ocurrido en mí una transformación completa.

—¡Es él! ¡Es él! —exclamé, incapaz de dominar la alegría de mi espíritu.

—¿Quién es usted? —Torstov se dirigió a mí muy intrigado.

—Un crítico —fue mi presentación. Avancé. Entretanto, en forma inesperada para mí mismo, mi pierna retorcida se adelantó, con lo cual mi cuerpo se inclinó aun más a la derecha.

[...] Me parecía que yo era inagotable y que podía vivir el papel hasta el fin, en todas las situaciones en que me encontrara, sin excepción.⁹

Esta cita permite percatarse de que el concepto de formación del actor de Stanislavsky y la técnica de la máscara, no son para nada distantes.¹⁰



Trabajos de maquillaje de Pavel Marrero para las obras *Bacantes* y *Charenton* de Teatro Buendía. Puestas en escena de Flora Lauten a partir de los textos de Raquel Carrió.

Bajo una forma de trabajo que se podría catalogar como de máscara, que permite vivenciar un «sentir» espontáneo generado por la imagen externa, han surgido personajes tan significativos como Charlot, del cual diría su propio creador Charles Chaplin en su autobiografía:

Al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados unos zapatones y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones holgados; la chaqueta estrecha, el sombrero pequeño y los zapatos grandes. Estaba indeciso si debía parecer viejo o joven; [...] me puse un bigotito, que, en mi opinión, me añadiría edad sin ocultar mi expresión. No tenía la menor idea del personaje que iba a representar, pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje me hicieron sentir que clase de personaje era. Empecé a descubrirle y cuando llegué al escenario, había nacido por completo [...]¹¹

En Cuba grupos como Teatro Buendía, El Ciervo Encantado y otros, van más allá y utilizan en algunas de sus producciones la máscara no ya

como recurso que permite al actor «sentir el carácter» y llegar a la creación de este por tal vía, sino como medio para acercarse al personaje desde una dimensión que busca trabajar con el trance y semitrance.

En el trabajo con la técnica de la máscara de maquillaje desde el punto de vista del trance y el semitrance tras maquillarse —y vestirse— el actor se ubica frente a un espejo: «El espejo no debe emplearse en el teatro realista. Con la máscara sucede lo contrario. Necesita ser vista. A partir del rostro reflejado comienza el trabajo con la mente y en el cuerpo».¹²

⁸ Yanier Palmero en entrevista inédita.

⁹ Konstantin Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, pp. 204-208, Ediciones Alarcos, La Habana, 2009.

¹⁰ Ver Keith Johnstone en ob. cit., pp.137.

¹¹ Charles Chaplin: *Historia de mi vida*, pp. 105, Instituto del libro, La Habana, 1967.

¹² Conferencia sobre la técnica de la máscara impartida por Eduardo Eimil en el ISA en enero de 2007.



Por lo general la labor se desarrolla en condiciones de penumbra y oscuridad, incluso a la luz de una vela. Es importante el hecho del espacio. En El Ciervo Encantado los actores trabajan con una idea de set o celda donde se maquillan y «entran» al personaje.

Cada maquillaje lleva un set determinado con una luz, con una intensidad que es distinta cada vez. Regulamos la luz con un *dimmer*. En el mulo de Variedades Galiano, por ejemplo, me maquillo casi a oscuras, si no pierdo la magia. Nosotros viajamos y llevamos todo, incluido el set con todas sus cosas, fotos, carteles, luz. El set forma parte de la preparación y es de una atmósfera delicada donde se



Mariela Brito en *Visiones de la cubanosofía* maquillada como la reina de la Fritanga. Debajo: La misma actriz en el espectáculo Cubalandia.

rompe la energía corriente. Sin ese antes no hay lo que el público ve en escena.¹³

El intérprete, sin dejar de mirarse, pasa por distintos estadios en la búsqueda del personaje. En el proceso puede existir un guía que conduzca al actor por diversas preguntas a las que debe ir contestando con su cuerpo-mente: ¿Quién es este personaje? ¿Qué hace aquí? ¿Cómo mira? ¿Cómo respira? ¿Qué quiere? ¿Cómo suena?

En el proceso poco a poco se llega a ¿Cómo el cuerpo se modifica? ¿Cómo se levanta el actor de la posición de sentado? ¿Cómo camina? ¿Cuál es la postura de la columna vertebral?

La actriz Mariela Brito explica cómo entiende ella el trabajo con la máscara.

La máscara es algo misterioso, no racional que trabaja con otros niveles de conciencia a partir de la memoria sensorial. Cada máscara solo tiene un sentimiento. No más de uno. Ese sentimiento define el cuerpo, la dinámica, el sentido.¹⁴

Aunque aquí ha sido resumido de forma muy breve, este trabajo a partir de la técnica de la máscara en realidad puede tardar. A veces una máscara tarda semanas en levantarse de la silla, y meses en comenzar a hablar, y esto forma parte de un proceso que no se debe forzar.

Es vital destacar que en ningún momento el actor, en función de la máscara, puede dejar de «respirar», siempre de un mismo modo, ni de trabajar el sonido que encontrara ante el espejo en la primera sesión, so riesgo de perder el personaje creado. La repetición incesante de la respiración permite ejecutar un sonido que lleva al estado del trance: «Si comparamos el trabajo de Máscaras con los “cultos de posesión”, podemos apreciar muchas semejanzas».¹⁵

Diversos investigadores y creadores teatrales han estudiado el trance como aquel estado en que el hombre se transforma totalmente en otro, en un ser del que no parecía tener noción ni conocimiento de manera consciente. En este estado opera mucho el inconsciente¹⁶ humano y se manifiesta un alto grado de potencial creativo. Se dice que en los estados de semitrance el hombre no pierde la conciencia de su propio ser e incluso cuando se encuentra transformado es como si estuviera dividido, se manifiesta como ente nuevo sin dejar de ser el mismo.

Keith Johstone propone una forma muy particular de ver el trance. Considera que la personalidad



La actriz Lola Amores maquillada como la virgen en *Visiones de la cubanosofía*

es una especie de trance, condicionado por la respuesta visual que se tiene de uno mismo. De esta forma el rostro humano es una suerte de máscara fija que se porta ante la sociedad. La máscara es en la vida diaria un sistema defensivo y de autoprotección.

Otra visión del trance la ofrece la actriz y directora del grupo de teatro El Ciervo Encantado Nelda Castillo: «Trance no es más que estar absorto, estar completamente concentrado, cuerpo alma espíritu es una sola cosa, en un ser, en un sentimiento, en un alma, en una emoción».¹⁷

El empleo del maquillaje como máscara es una forma de uso de la técnica del maquillaje teatral que busca sustituir la imagen cotidiana del actor por un nuevo rostro totalmente diferente que permite transformar la expresión sin alterar la morfología natural de la cara. La diferencia entre un maquillaje de caracterización y uno de máscara radica no en la conformación formal del dibujo en el rostro, sino en cómo sea asumido por el actor este recurso. La máscara de maquillaje puede propiciar «sentir» el personaje, como también lo podría hacer una peluca o unos zapatos, pero ese sentir va a estar determinado por la percepción sensible del intérprete independientemente de que se deje llevar por estados de semitrance o trance. 🚧

¹³ Mariela Brito en entrevista inédita citada.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Keith Johnstone: ob. cit., pp.141.

¹⁶ Se dice que son inconscientes aquellos impulsos psicológicos que aunque estando latentes no llegan a expresarse en el plano consciente.

¹⁷ Nelda Castillo en entrevista inédita.

POÉTICAS DE LA IMAGEN, UN ACERCAMIENTO AL TEATRO VISUAL

MARIO DAVID CÁRDENAS

EN EL AÑO 2011 TUVE LA OPORTUNIDAD DE PRE-senciar —además de asistir como técnico— un espectáculo de «títeres» llamado *Tierra Preñada* del artista catalán Joan Baixas. Para mi sorpresa recibí una verdadera sacudida visual que me hizo caer sentado. Los recursos eran simples: una rústica marioneta nombrada Sr. Baixas y un inmenso telón de nylon sobre el cual el artista, con amplios y coreografiados brochazos, manchaba con *la arcilla del mundo*, los contornos del sugestivo relato que a su vez iba narrando.

Hasta ese momento mi percepción del teatro de títeres estaba ceñida a los márgenes del tradicional retablo y sus respectivos títeres de guante o varilla. La ruptura de esos límites se la debo en gran medida al Festival Internacional de Títeres de Matanzas (TITIM) y a su director Rubén Darío Salazar, que además de programar lo más representativo del panorama nacional nos sorprende, en cada entrega, con grupos foráneos que muchas veces representan lo más selecto dentro del circuito de festivales internacionales.

Artistas como Enrique Lanz, Fabricio Montecci, Joan Baixas, Alain Lecouq, Fernán Cardama, Shaday Larios y Jomi Oligor entre otros, han ofrecido al espectador cubano, desde sus particulares maneras

de hacer, piezas que concentran su fuerza dramática en el valor de la imagen. Pues esa zona limítrofe de los espectáculos teatrales permeada sobre todo de las artes visuales, ha recibido el nombre de Teatro visual.

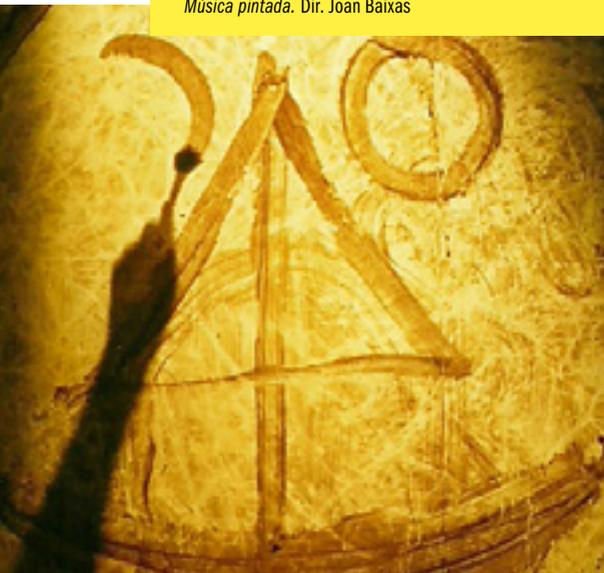
A partir de la década del setenta, se hacía imposible clasificar la inmensa variedad de experimentaciones escénicas surgidas mayormente desde el mundo del títere. Por otro lado, el surgimiento del *happening* y el *performance* condicionaron el trabajo del director escénico y la manera de concebir el espectáculo como obra de arte total. El investigador y titiritero español Toni Rumbau define a esta modalidad como: «aquel campo de las artes escénicas en el que el protagonismo cae en la materialidad plástica de los objetos o de la figura animada que tradicionalmente se ha llamado títere o marioneta»¹

SIGLO XX Y TEATRO VISUAL

Actualmente, intentar definir y cuartar qué es titiritero y qué no, o qué es teatral y qué no, carece de sentido; sobre todo cuando se cumplen casi 100 años de que Oskar Schlemmer estrenara su *Ballet Triádico* en 1922. Considerado como una verdadera reforma dentro de las artes escénicas, el ballet creado por Shlemmer provocó una verdadera revolución visual, donde el alto valor simbólico de los recursos visuales determina los aspectos coreográficos de la danza. Pero incluso antes de Schlemmer, el sendero hacia un teatro visual ya estaba esbozado por Adolph Appia y Gordon Craig a principios del siglo xx. Fue con el inicio de las vanguardias artísticas junto a la presencia del cine, que el teatro poco a poco comienza a transitar caminos donde la provocación escénica y la experiencia viva inducen a que se descuelgue la ilusoria telonería de fondo que por más de tres siglos cubrió las paredes del teatro, para dar paso a una verdadera transformación hacia un escenario vivo, dúctil y potente.

Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo xx que los artistas (provenientes en su mayoría de las Artes Visuales) se apropian de recursos escénicos para desarrollar un arte de acción. Aparecen el *happening* y el *performance*, que sin ser específicamente espectáculos teatrales exploran la teatralidad a partir de la experiencia real. Comienza entonces la

Música pintada. Dir. Joan Baixas





La clase muerta. Dir. Thadeus Kantor

hibridación de manifestaciones para desarrollar este nuevo arte de acción. Artistas plásticos, teatristas, bailarines, músicos, cineastas, artistas de circo, transitan hacia nuevos lenguajes escénicos donde la puesta en escena ya no será generada exclusivamente a partir de escrituras dramáticas.

Más que de un arte escénico podemos hablar entonces de un arte de la representación para referirnos a aquellos espectáculos que emplean recursos expresivos provenientes de diversas manifestaciones. En el caso del teatro concebido desde la imagen, el concepto visual, más que empaque escenográfico, se constituirá en la esencia del discurso dramático. En muchos casos la dramaturgia se concibe como un *story board* de poemas visuales acompañados muchas veces de partituras textuales y recursos sonoros.

No es casual entonces que muchos de los directores que conciben sus poéticas desde la imagen tengan una formación

previa como artistas visuales. Tal es el caso del norteamericano Bob Wilson y el polaco Thadeus Kantor. En el caso de Wilson, su formación como arquitecto propició la creación de espacios ilusorios en los que la magnificación de la escala juega un papel determinante para lograr transformaciones perceptivas en el espectador. Su concepto de «obra de arte total» alcanza a todos los aspectos de la escena, desde la sugestiva iluminación, la impecable técnica actoral hasta el marcado protagonismo de la música como eje conductor. Por su parte Kantor, con su «teatro de la muerte» concibe la escena más como un evento que como un acto de representación. Su obra se construye desde una realidad alternativa, que parte de sus propias vivencias. Los conceptos de vida y muerte son asumidos desde la objetualidad. La presencia de muñecos mezclados con los actores de *La clase muerta* (1976) establecen una singular simbiosis de elementos vivos y artificiales, anulando por completo la lógica percepción de lo real.

LA PRESENCIA DEL OBJETO, JOAN BROSSA Y PHILIPPE GENTY

Muchos han sido los caminos de la objetualidad vinculada a los títeres, en la búsqueda de una dramaturgia visual. La re-semantización del objeto, heredada del dadaísmo, abre una puerta hacia nuevas dramaturgias donde lo objetual y su carga simbólica ocupan un papel determinante. En la España de los años cincuenta y sesenta sobresale, irreverente, la contundente obra de Joan Brossa. Su *Poesía Escénica* se aleja de la escritura para entregarnos metáforas visuales marcadas por una teatralidad donde habitan objetos y personajes. La convención teatral se hace añicos ante la

¹ Tony Rumbau: «Definición del sector del Teatro Visual y de Títeres, a partir del estudio hecho por Unima Cataluña y Toni Rumbau», *Titeresante*, 2018.



Viajero inmóvil. Dir. Philippe-Genty

ruptura de la relación acción-espacio-tiempo, creando de esta manera un lenguaje gestual donde se potencia el valor simbólico de los recursos plásticos. El crítico e investigador español Joan Abellán, en su artículo *Introducción al Teatro Visual*, considera a Brossa un caso aislado dentro del estático panorama escénico español de finales de los años cincuenta.

La Poesía Escénica de Joan Brossa elabora imágenes poéticas elaboradas con referentes de las propias artes escénicas, con un sutil contenido político en la parodia, para ser

representadas escénicamente bajo el prisma de la imagen. Brossa juega con todo tipo de referentes escénicos no solo teatrales, sino también del *music-hall*, del transformismo, del *strip-tease*, hasta de la ópera y del ballet, para devolverlos poetizados, y en clave rupturista, a una escena en realidad inexistente. Durante muchos años los intentos de la escena española de escenificar el teatro visual de Joan Brossa se dieron de bruces con lo prosaico de nuestros medios y de nuestra inventiva en el terreno del teatro visual. En vida, el propio poeta se hacía eco sin disimulo de la inexistencia de actores e incluso de directores capaces de convertir en imagen visual y no digamos en palabra poética viva su poesía escénica escrita para ser vista.²



La obra de Brossa inicia un camino hacia una poesía visual que marcará la obra de músicos, coreógrafos, artistas visuales y escénicos dentro del arte contemporáneo español.

En Francia, el teatro visual transita entre lo íntimo y lo ilusorio a través de la figura de Philippe Genty. Con el documental *Un viaje por el mundo de los títeres*, Genty realiza un recorrido por las tradiciones y técnicas titiriteras de todo el mundo. Este aprendizaje, asociado a la constante experimentación y búsqueda de soluciones visuales, conducen al espectador por senderos del inconsciente, como cápsulas oníricas que escapan a toda narración lineal. Sus creaciones magnifican la presencia del objeto-títere, El actor es para Genty el vehículo donde se manifiesta la autonomía del objeto y su fuerza expresiva. La multiplicidad de recursos y técnicas que emplea en sus espectáculos lo separan cada vez más de los habituales encasillamientos formales.

A medida que la popularidad de la compañía ha sido mayor, los periodistas y críticos tienen serias dificultades para describir nuestro trabajo. No se sitúa en ninguna de las categorías habituales: danza, teatro, marionetas, circo. Por otra parte es prácticamente imposible describir el tema. Una dificultad que no dejamos de reivindicar.³

Nuevos grupos y creadores completan la inmensa lista de lo que hoy se denomina Teatro Visual. Las poéticas alrededor de la imagen son cada vez más complejas y variadas. Todavía hoy se siguen delimitando los caminos del arte, ese «arte total» del que habla Bob Wilson.

Liberar la escena de ataduras y convenciones es sin dudas la mejor vía para conducir al espectador hacia esos «paisajes interiores» del ser humano. 



² Joan Abellan: «Una Introducción al teatro visual», Archivo Artea, 2006.

³ Philippe Genty: «Ne m'oublie pas!, maestro Philippe Genty», *El Timbal*, 2013.

* Imágenes de este artículo tomadas de:
<https://www.titeresante.es/2020/03/joan-baixas-arte-titeres-y-teatro-visual-entrevista/>
<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/la-misura-del-teatro-tadeusz-kantor/>
<http://vulcanostatale.it/2015/10/odyssey-la-bella-fiaba-di-bob-wilson/>
https://www.tendencias21.es/Viajeros-inmoviles-hace-del-teatro-un-lugar-para-nuestros-suenos_a13316.html



FOTO CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

ENTRE «RETABLOS» ANDA EL DISEÑO

LAUREN ÁGUILA MASSAGÜÉ

PARA ESTA CONVERSACIÓN CHRISTIAN MEDINA ME espera en su taller del Teatro El Arca tallando un nuevo muñeco. Es conocido en el mundo del teatro de figuras animadas por sus diseños preciosistas y fuera de lo común. Es también el dramaturgo que ha abordado la muerte como tema ontológico en su libro *Teatro sombrío para niños curiosos* (Ed. Alarcos, 2016), reescrito clásicos para niños, e inventado mundos a imagen y semejanza del cosmos infantil contemporáneo. Este actor, quien es también director artístico y general del grupo Retablos, apuesta por el diseño para llegar al corazón de su público.

Medina Negrín comienza a diseñar en su juventud de manera empírica. Tras graduarse del nivel elemental de Artes Plásticas se vincula a la Compañía Retablos, de su natal Cienfuegos, donde su fundador Panait Villalvilla junto a Antonio Liubar García le forjan los cimientos para sus saberes posteriores. A pesar de comenzar influenciado por el

cine, la televisión animada, sus patrones recaen en colegas como René Fernández, Jesús Ruiz, Mario David Cárdenas y Zenén Calero. De este último reconoce haber absorbido la pulcritud del diseño y el cuidado del color. De esta forma comenzó a dar coherencia a todo aquel conocimiento mediante la aplicación de leyes y reglas adquiridas en el bregar cotidiano. A partir de un Diplomado de Teatro de Títeres le llega la oportunidad de aprender la parte específica de técnicas y la estética más expresionista del maestro titiritero Armando Morales.

Para Medina, quien no gusta de teorizar, tras el postmodernismo no existe la idea de una única tendencia escenográfica, sino todo lo contrario: «La mayoría de los artistas están experimentando sin ligarse a ningún estilo específico, una mezcla de referentes que transitan desde lo más conservador a lo más abstracto».¹ Sin embargo, destaca que el diseño para el público infantil y los títeres se libera de las formas edulcoradas, influenciado por la estética

manga que, con sus características más libres, más grotescas han revelado que pueden ser de interés para los niños.

Asimismo, comenta, que el linde entre teatro de títeres y el teatro para adultos cada vez es más difuso permitiendo a los creadores abordar nuevas temáticas. Esta amplificación ha convertido a la variedad como orden del día. Medina considera que el arte titiritero se caracteriza por la ausencia de retablos como elemento escénico, apareciendo cada vez más el actor en vivo esto influye en el trabajo del diseñador escenográfico. Como factor común sin importar el público, el tema configurara la creación de la escenografía y los títeres, reflejando los intereses y subtextos de la dramaturgia de la obra.

Las características del nuevo siglo y todos los beneficios que trajo consigo la manipulación de grandes cantidades de información ha conllevado a un enriquecimiento de lo visual y el desarrollo de este arte, lo cual permite no estar atados a grabaciones antiguas, exposiciones o las pinacotecas, sino acceder a estos datos desde cualquier parte y en cualquier momento, con la facilidad de aplicar y adaptar la investigación en el proceso de creación y en el resultado, a la vez que simplifica el trabajo de diseño. Este proceso, en cambio, no ha influido en el interés de las personas por el teatro. Por un momento transportémonos al cine, que ha de ser

nuestro competidor con los avances, ha comenzado a aparecer el cine 3D, 4D y 5D, muestra de que, la gente necesita la experiencia de vida. Al público le sigue resultando atractivo convivir con seres humanos. Las masas siguen consumiendo el arte teatral, el hecho del aquí y del ahora representado por personas aún llama la atención del espectador.

A pesar de ello, para Christian, el peligro real de la pérdida de interés por consumir teatro acecha en los descensos del nivel cultural de la población, la falta de sensibilidad al arte es el peor problema al que se enfrentan las tablas en la actualidad.

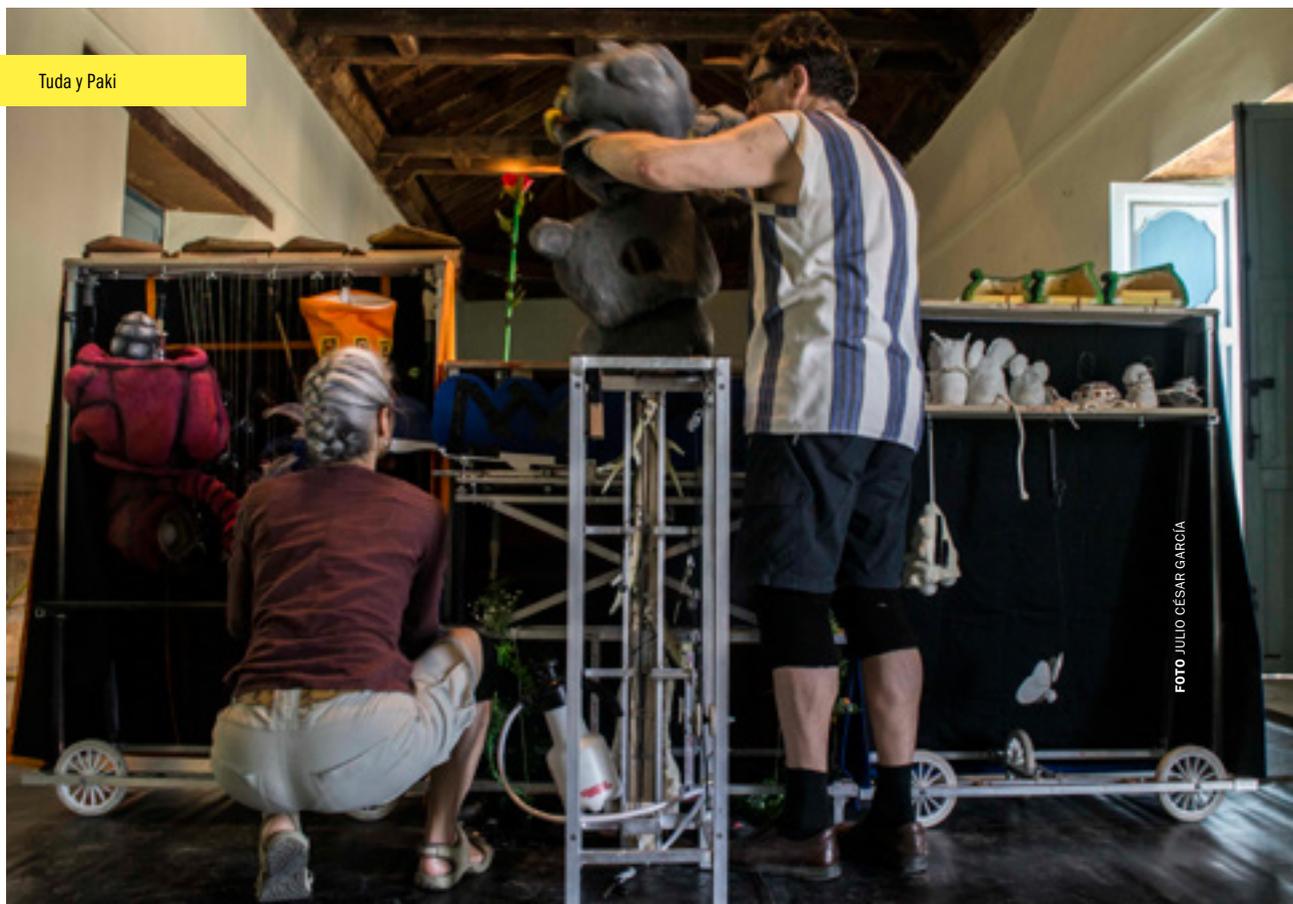
Para él, el títere como un instrumento musical ha de aprenderse a dominar con sus mecánicas, movimientos y dimensiones, involucrando todo el cuerpo del actor, un compromiso físico y de la voz.

Con el paso del tiempo para los diseñadores sigue siendo prioridad que sus trabajos sean visualmente atractivos y funcionales para el público que lo recibe. En el caso de los títeres, el mecanismo y la técnica mecánica influyen en este propósito. El arte de la creación sigue partiendo del placer personal.

Dice mientras sonríe y regresa al taller, elucubrando otro mundo en el que seducirnos. 🎭

¹ Christian Medina, en nuestra conversación. A partir de aquí todas las citas pertenecen a él.

Tuda y Paki



EL DIBUJO DE MI CAMINO HACIA EL DISEÑO

Mi historia como diseñador pudiera parecer singular, pero no es única, nos ha pasado a muchos. No tengo formación académica en esta especialidad. Me he formado a golpe de sacrificio y entrega personal, aprovechando cada taller, clase o curso que aparece en mi camino. Desde muy pequeño me gustó dibujar, crear escenografías, muñecos y vestuarios. Mis comienzos como diseñador de carteles en un grupo de teatro aficionado, me condujeron hasta una convocatoria como rotulista convocada por el Teatro Papalote. El parecido de mi letra con la del entonces diseñador del grupo, Zenén Calero, el empleo del color y los dibujos realizados hicieron que resultara el ganador de la plaza en esta institución. Ahí tuve mi primer encuentro con el diseño profesional.

Muchos han sido los profesores que han tenido que ver con mi formación. Pertenecer al grupo Papalote me dio la oportunidad de estar muy cerca, desde la primera edición del Taller Internacional de Títeres, nacido en el año 1994 y de participar varias veces como tallerista. Este evento se encarga de la superación de los titiriteros acreditados, es un lujo recibir clases de destacadas personalidades de nuestra isla y del mundo. Al principio, solo se impartían talleres de dramaturgia, actuación y diseño. Con los años, las especialidades se han multiplicado, y saber aprovecharlas ha estado dentro de mis objetivos en cada cita a las que he asistido. A este festival le agradezco haber sido alumno en dos talleres de máscara, uno impartido por Víctor Biau, (del grupo Arbolé), el otro por Yanisbel Victoria Martínez; otros dos de diseño con Enrique Lanz (Compañía Etcétera), Paco Paricio (Titreritos de Binéfar), Rosa Díaz (La Rouse), todos ellos de España. Un año recibí clases de Pablo Cueto, del Grupo Tinglado, de México. En otra ocasión tomé un taller de diseño, construcción y animación de títeres de sombra a cargo de Marcello Andrade Dos Santos, de Brasil, y completan esta lista de profesores dentro del Taller matancero: Ivette Ávila, de Cuba, con dos talleres de *stop motion* y otro de títeres de mesa con la maestra mascarera Débora Hunt, de Puerto Rico.

También en otros en eventos teatrales de Cuba y en países que he visitado he recibido cursos y talleres de dramaturgia, construcción de diferentes técnicas titiriteras, diseño, realización, ilustración. Aquí puedo mencionar a mi profesor del Curso de

Titulación de Actores, Freddy Artiles, los hermanos Héctor y Daniel Di Mauro (Argentina), o los cubanos: Rubén Darío Salazar, Gerardo Fullea, Jesús del Castillo, Blanca Felipe y Yudd Favier, a quienes he podido disfrutar en varios eventos teóricos realizados en Matanzas y en la capital. Con Carlos González, director de Hilos Mágicos, recibí un taller de construcción y animación de marionetas. Allá Alfonso impartió otro similar pero de la técnica de títeres de varillas, en el Guiñol de Santa Clara. Cursé el Taller de diseño, construcción y animación del títere clásico Polichinela, con el titiritero francés Philippe Suamont de la Compañía Tarabates. El titiritero y realizador Federico Cauich, de México, nos dio un taller de construcción de muñecos de espuma de goma. En el Festival de Teatro de La Habana y en la Bacanal de títeres para adultos, recibí tres talleres que impartieron los españoles Concha de la Casa, de Bilbao y el Grupo La Tartana y otro con Eugenio Doseffe, de Argentina. Al trabajar con Julio Cordero y Gladis Gil, comprendí mucho sobre los títeres en la televisión cubana.

Pero sin dudas mi mayor escuela fue el taller del Teatro Papalote, de Matanzas, donde laboré durante dieciséis años. Trabajar mano a mano, junto a la atrezzista Jackeline Ramírez y bajo la conducción y guía del diseñador Zenén Calero y del también diseñador y director teatral René Fernández Santana, marcó mucho mi estética y mi manera de crear. A lo largo de mi carrera, me motivaron y reconozco como verdaderas joyas los hermosos diseños realizados por grandes de la escena titiritera cubana como: Pepe Camejo, Armando Morales, Jesús Ruíz, o Nilsa Reyos, pero sin dudas son los papaloteros: Fernández y Calero de mi Matanzas inicial, mis referentes creativos más cercanos.

DE LOS MAESTROS HASTA EL DISEÑO DE MI OBRA

Como todo alumno, al principio traté de seguir los pasos de mis maestros, aunque esto provocara, en ocasiones, que el resultado final de mis trabajos fuera parecido al de mis mayores. Es un riesgo que siempre se corre. La tarea siguiente fue tratar de buscar mi propio camino como diseñador



Arneldy Cejas y muñecos de *Amelia sueña mariposas*

y encontrar mi estilo, mi sello. Esto se va logrando, poco a poco, con el trabajo de muchos años. A veces se logra con menos o mayor acierto, pero interarlo es lo más divertido. Por suerte me enseñaron a transformar materiales comunes en muñecos, escenografías y vestuarios. Todo sirve, todo se renueva, con imaginación y paciencia. Me enseñaron a

investigar, a ver en papeles, telas y maderas otras nuevas texturas, colores y usos. Esas enseñanzas las pongo en práctica todos los días y me han hecho más viable el camino.

Me tomo muy en serio cada proceso de creación a la hora de diseñar y dirigir un espectáculo. Toda búsqueda o investigación es poca. Por



FOTO ALAIN LÁZARO



FOTO ARNELDY GEJAS

Burrerías

ejemplo, en los días en que estudiábamos la forma de empezar a montar *Romance en Charco Seco*, nuestra versión *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, escrita para Teatro La Proa por Erduyn Maza, coincidimos en una gira en la ciudad de Manzanillo con el Guiñol de Remedios. Conversando con estos creadores nació la idea de involucrar a nuestros personajes con las parrandas del centro del país. Vimos videos de las parrandas remedianas y planificamos una visita a la ciudad de Remedios.

Erduyn y yo también nacimos en la zona central de Cuba. Esta sería una forma de regresar a ella desde el retablo, de rendir nuestro homenaje a este suceso festivo del centro de la isla, las parrandas, declaradas en 2013 como Patrimonio Cultural de la Nación.

Nos fuimos a Villa Clara, estuvimos en los talleres de confección de carrozas del barrio El Chivo, de Camajuaní y en Caibarién. Allí apreciamos de cerca, y en vivo, la construcción de las carrozas y los trabajos de plaza. También en Remedios estuvimos en el Museo de las Parrandas, donde sus especialistas nos aclararon todas las dudas y nos regalaron mucha información valiosa acerca de estos tradicionales festejos.

Conociendo todo esto, nos pareció que teníamos un excelente punto de partida para que Erduyn escribiera la versión *Romance en Charco Seco. Guateque trágico para títeres de varillas y marotes con diversidad sexual*. En esta farsa con tono de tragedia,

Perlimplín se nombra Pedro Pín, La Belisa es aquí Belinda, y la sirvienta Marcolfa, del texto de Lorca, es en nuestra versión Amparo, la hermana mayor de Pedro Pín. Para acercarnos más a los mitos y leyendas de nuestros campos, los duendes que aparecen en el texto original de Lorca, son sustituidos por los güijes Berrinche y Guarfarina, recordatorio del Güije de La Bajada, presente en la oralidad y los festejos remedianos de todos los tiempos.

Mientras buscaba como diseñar a los güijes, pude encontrar en el libro *Cuentos de guajiros para pasar la noche*, que los campesinos de la zona —que referían haber visto a estos personajes legendarios cuando fueron entrevistados— describían de maneras diferentes. Con dientes como alfileres, prietos con ojos grandísimos, con escamas, con muchos pelos y orejas, con brillo en el cuerpo, con espinas en las cabezas, uñas muy largas, resbalosos como una anguila, con pelo y rabo de un mono, muy barbudos, con patas muy largas, de ojos saltones y aletas como peces, con las pasas alborotadas, tienen tarros y dientes como granos de arroz.

Con tantos datos era muy difícil construir a mis güijes. Entonces decidí dar rienda suelta a la imaginación y salió lo que salió. Nada parecido a lo descrito, y sí un par de negritos feos, con pelos de colores llamativos, barrigones, con las manos muy grandes y cuerpos raros.

Según las anécdotas referidas por aquellos guajiros del libro, a los güijes les gusta fumar tabaco, el aguardiente, se aprovechan de las mujeres, son



Cenicienta

FOTO ERDUYNI MAZA



Entre quesos y ratones

rascabuchadores, tienen voces muy agudas, chillan como los judíos —esos pájaros prietos del campo cubano—, se ríen de la gente, duermen sobre piedras o sobre carapachos de jicoteas. Viven en charcos, lagunas apartadas y pequeños recodos de ríos muy profundos. Con estos datos también salió parte de la escenografía del charco de la obra. Utilizamos títeres de varillas y marotes, principalmente para aprovechar la elegancia y altura que alcanzan estos muñecos en un retablo que imaginamos muy grande.

Consulté muchos libros y revistas con temas campesinos, para nutrirme mientras creaba los cincuenta y dos muñecos que componen la puesta. En el número 55 de la revista villaclareña *Signos* hay un escrito de Amador Hernández titulado «Una perfecta simbiosis oneliana: Níco Peña y Juan Candela». El artículo cuenta la historia de Níco, un guajiro de Calabazar de Sagua —casualmente un pueblo de parrandas y cuna del cuentero mayor Onelio Jorge Cardoso—, que según refieren inspiró a Onelio para crear el personaje Juan Candela de sus cuentos. La foto de uno de estos personajes fue mi inspiración para crear la imagen de Pedro Pín.

Concebí que la escenografía partiera de dos cajones (huacales) de madera como la estructura inicial con que se construyen las carrozas. De ellos salen palos en donde descansan los telones creados con la técnica del parche e incrustaciones, como las sobrecamas y manteles que confeccionan con recortes de telas las madres y abuelas guajiras. Varios niveles componen el retablo, al igual que las

carrozas de las fiestas populares. El movimiento, a veces indiscreto, de los telones pudiera recordar el vaivén del aire entre las palmas. En los telones del pueblo aparecen imágenes que recrean las construcciones ubicadas en los alrededores del parque de Remedios.

UNA ISLA EN EL DISEÑO

En Cuba, algunos grupos tienen su propia estética, sobre todo los que cuentan con diseñadores en sus colectivos. Hablo de diseñadores de escenografía, muñecos, vestuarios, utilería, luces y banda sonora, todos tienen su función dentro del espectáculo. Tenemos grupos que destacan por el buen gusto, dominio en la realización, terminación y calidad de sus diseños y puestas. Ya son históricos los diseños realizados para algunos de los guñoles antológicos: Teatro Nacional de Guiñol, Guiñol de Santa Clara, o el de Camagüey. En la actualidad se puede todavía disfrutar del diseño en las obras del Teatro Papalote (con diseños de Zenén, René y Jackeline Ramírez). Aunque es uno de los grupos más añejos, al mismo tiempo siempre ha contado con diseños novedosos. Teatro de Las Estaciones (Zenén Calero), Teatro Callejero Andante (Félix Viamonte) y El Mirón Cubano (Adán Rodríguez), entre los de mayor edad. Y entre los más jóvenes: Retablos (Christian Medina), La Salamandra (Mario David Cárdenas) y Polichinela de La Habana (Víctor Joel Ariosa).

Otros, desgraciadamente, donde no hay una persona que diseñe o construya con un sentido

claro, o donde sus integrantes no mantienen una presencia estable dentro de la agrupación, no poseen una línea definida, y van construyendo sus diseños sobre la improvisación, o con lo que vayan encontrando y reciclando de otras obras por el camino. Algunos grupos y compañías de larga trayectoria permanecen como detenidos en el tiempo, y sus producciones más recientes pareciera que fueron realizadas hace algunas décadas, y esto no tiene nada que ver con los materiales, sino con la mirada con que fueron construidas. Se nota poca evolución.

En el teatro para niños y de títeres, la mayoría de nuestras agrupaciones apuestan por espectáculos de pequeño formato. Esto en alguna medida se debe a la carencia de materiales y a la dificultad de movimiento de espectáculos con muchas escenografías, muñecos y vestuarios. En ocasiones falta también imaginación a la hora de crear diferentes retablos y técnicas de animación. Han proliferado los espectáculos con títeres de mesa, sin muchas complejidades en su construcción, en las mecánicas, en la elaboración de utilería y accesorios.

Algunas compañías se han entregado a una sola técnica en específico (títere de guante, o de mesa, principalmente) eso no está mal, pero a mi entender es más rico que cada colectivo explore las diferentes técnicas y que cada espectáculo se convierta en un nuevo laboratorio de creación en cada puesta en escena. Que los actores conozcan en cada obra una técnica diferente, un modo nuevo de animar, de búsqueda, de creación. Si por algo estamos felices en Teatro La Proa, es porque nuestro colectivo de actores incursiona en varias técnicas en casi todas las obras. Esto les da la posibilidad de conocer cómo se anima lo mismo un títere digital, uno de guante, de varillas, un marote, un esperpento, un parlante, un pelele o una marioneta, entre otras técnicas.

En nuestro país, las mismas carencias han propiciado que utilicemos poco, en las obras, las nuevas tecnologías o materiales de avanzada como sí sucede en otros lugares del mundo. Las mismas escaseces nos impiden hacer espectáculos de luz negra o con títeres de sombra, a falta de lámparas adecuadas, por solo citar estos elementos que complican

Érase una vez... un pato



nuestros montajes. En otros países florecen los espectáculos donde la tecnología es el protagonista, las proyecciones audiovisuales, con títeres objetos, con juguetes-títeres, mecánicas escenográficas con adelantos electrónicos, obras destinadas a espectadores de las primeras edades o para adolescentes. En eso tenemos que trabajar mucho todavía en Cuba.

LOS REFERENTES, UN CAMINO TRANSITABLE

Está demostrado que las agrupaciones que se informan, que estudian sus procesos, que participan en eventos, que intercambian con el elenco y con colegas, que buscan criterios tienen mejores resultados. De ahí la importancia de cursos, eventos teóricos, talleres, festivales, encuentros... Aunque estamos en una isla podemos buscar en internet, aprovechar la tecnología para ver cómo anda el mundo, las nuevas tendencias, investigar sobre mecanismos. Buscar nuevos referentes y visitar la historia. Eso también forma parte del teatro. Es responsabilidad de cada creador tratar de superarse en cada obra, no detenerse, crecer en cada puesta. Y este crecimiento hay que buscarlo en cada nueva propuesta. Tratar de no repetirse. Utilizar cada técnica en momentos donde pueda ser más expresiva, más dinámica, más útil, incluso más cómoda. Todo esto está muy relacionado con el texto, con el género, con el montaje, con la cantidad de personajes y actores que intervienen en la obra, con el público al que está destinado, con los materiales que contamos. La labor del diseñador comienza mucho antes del montaje.

LÍNEAS PARA ENAMORAR Y ENTRETENER

Pienso que hay público para todo y para todos. Algunos se deslumbran con la «belleza» de una obra, otros encuentran esa belleza en una obra más «sencilla». Habrá siempre a quienes no les guste el teatro y busquen en la tecnología, en los juegos virtuales, en las playas, en las fiestas, su modo de entretenimiento. Nos toca, entonces, como creadores, enamorar, convocar, convencer y «arrastrar» hasta el teatro

a quienes no lo conocen. Y si no logramos traerlos al teatro, llevarles el teatro a donde estén. Pero eso solo se logra si entregamos una obra con valores, con aprendizajes, con entretenimiento y diversión. Y el diseño también forma parte de estos importantes valores.

EL DIVINO RETO DE ENGENDRAR

Los diseñadores estamos en un reto constante. El mero hecho de crear físicamente a un personaje ya es un reto, crear su mundo (escenografía) es otro, vestirlo es otro, y hacer que se mueva bien es otro, quizás el más difícil. Pero también es un reto ubicar esos personajes en la época, el espacio, la situación en la que se desarrolla la obra. Por eso hay que estudiar bien desde el texto. Buscar información visual, gráfica, documental, histórica. Todo lo que pueda aportar algo al nuevo diseño que vamos a construir.

Tener la capacidad de transformar los elementos que tenemos a mano y convertirlos en arte es otro reto. He construido perros y gatos con solo dos patas, burros con una sola... y no ha sido por innovar, sino porque los materiales no me alcanzaban para completar las figuras. La estrategia está en dar vida a esos personajes sin que nadie eche de menos la parte que no se construyó. Y que las limitaciones no impidan que lleguen a la escena.

Los cubanos nos hemos hecho especialistas en transformar semillas en perlas, fibra de yute en encajes, tiras de trapo en cabellos finos, harina de pan en pegamento. El camino fue largo desde mis comienzos hasta que logré mi evaluación de primer nivel como diseñador de vestuario y diseñador de teatro de títeres. El jurado de la evaluación, integrado por tres grandes diseñadores de nuestro país: Eduardo Arrocha, Luis Lacosta y Nieves Laferté, evaluaron una carpeta de diseños de nueve obras realizadas con Teatro La Proa, entre 2006 y 2014. Pero ahí no termina este camino. Para mí como diseñador no hay manera más sana de perder el sueño que cuando me desvelo y me sorprende el día pensando en un nuevo personaje, una nueva escenografía, un nuevo vestuario, un nuevo sueño. 🎭



FOTO LESSY MONTES DE OCA

Fábula del insomnio, 1993

EL DISEÑO ESCÉNICO COMO NECESIDAD DE COMUNICACIÓN

RAÚL MARTÍN

SIEMPRE LO HE DICHO, LA SELECCIÓN DE UN TEXTO PARA SU MONTAJE está condicionada, en mi caso, por la sensación de «ver» la obra desde la lectura. Sin eso, no hay puesta en escena. El poder de seducción que una partitura dramática ejerce sobre mí para llevarme a la decisión de montarla, pasa primero por esto. Antes, claro, hay otros factores que impulsan a la lectura de una pieza: El autor, la temática o, en otros casos, un montaje por encargo.

Pero, hasta en este último caso, frecuente desde hace un tiempo, no puedo asumir la puesta si no «veo» el espacio de representación desde que leo la obra por primera, segunda, o las veces necesarias para esta decisión. Por ello, grandes y excelentes obras de la dramaturgia universal se quedan en el mero disfrute literario y, sin embargo, otras menores y «defectuosas» me sirven para llegar al espectáculo.

Esto es válido también para las experiencias que no surgen de un texto concreto, que se «escriben» durante el proceso o que parten de varias fuentes, literarias o no, para reescribirse durante el montaje. Es este el caso de puestas de danza-teatro que realicé con Marianela Boán o coreografías que hice con algunas compañías de danza como DanzAbierta, dirigida por Marianela, Codanza —de Holguín— dirigida por Marisel Godoy o Danza Combinatoria de Rosario Cárdenas. Se trataba del movimiento como protagonista, pero en sus dramaturgias, estas otras escrituras escénicas precisaron de

una propuesta inicial, un límite asociado con la visualidad y el espacio escénico, para comenzar el proceso de improvisaciones y la búsqueda de las pautas danzarias definitivas. Fue importante partir de una idea de vestuario, objeto o espacio para que el intérprete se lanzara en la búsqueda e ir encontrando los materiales que conformarían esta otra forma de obra, este tipo de espectáculo.

De una manera u otra, es necesario para mí «ver» el espacio y la indumentaria; mirada que puede ir variando durante el trabajo pero que va creando los límites necesarios para encausar la libertad de creación.

Esta necesidad, que pasa por la idea del «teatro para ser visto», o sea donde la visualidad es factor esencial de la comunicación, tiene el diseño escénico como principal aliado. Dado por hecho que el actor es el protagonista absoluto de la escena, digamos entonces que la indumentaria es la prolongación del trabajo del actor. Todo esto alentó mi arista de diseñador. Desde

un inicio fue inevitable para mí leer un texto y, si lo «veía», imaginarme como el personaje se vestía, la luz que lo iluminaba, el espacio en que se movía y hasta el color de su psicología. Por esto y no por una actitud egocéntrica de querer asumirlo todo, me convertí en diseñador de mis espectáculos y, luego lo hice para otros directores o coreógrafos. Me era muy difícil separar esas miradas y delegar en otro creador, a pesar de estar rodeado de los excelentes diseñadores que nuestro teatro siempre ha tenido.

El primer gran diseño profesional fue para *Fábula del Insomnio* de Joel Cano con el Teatro Nacional de Guíñol. Un reto desde la idea inicial: una superproducción que debíamos hacer de la manera más artesanal. Debíamos confeccionarlo todo y sustituir los materiales ideales por los existentes. En pleno Periodo Especial, año 1992, era magia lograr la magia. Y allí estuvimos, los del elenco, confeccionando todo lo referente a la escenoplástica que yo estaba diseñando desde que leí el texto. Fue, hasta hoy, el mayor reto que recuerdo, y fue realmente un camino para entender que este oficio iba a ser siempre eso: acercarse a lo soñado con los materiales de una realidad que casi nunca iba a ser alentadora.

En el pequeño taller del Teatro Guíñol, en el edificio Focsa, se fueron creando las pelucas, trajes, «algas», telón

de tull, cascos, tocados, de esta historia subacuática que con infinito amor convertimos en la obra de la obra. Un texto en verso, lleno de poesía. Pensábamos que para el público infantil podría ser difícil. Una fábula hermosa, eso sí, una historia llena de los misterios y con la acción que puede encantar a cualquier espectador, pero sin concesiones en su lenguaje, con un verso elaborado. Creo que fue fundamental la visualidad que se logró, fiel a la poesía de Cano, visualidad esclarecedora y llena de signos, un discurso de colores y texturas que ayudó a una diáfana comunicación con el público que, día tras día, abarrotaba la sala. Comunicación que, además de esto y las delicias del texto, la garantizaron la entrega de los actores y la inolvidable música de Aymée Nuviola. Esta experiencia me reafirmó, además, que el diseño para el teatro precisa —amén de la visión inicial— de lo que se prueba y encuentra en el espacio, en los ensayos. La indumentaria toda de esta fábula evolucionó durante el montaje, según los movimientos de los actores y los materiales encontrados. Pensé, y pienso, que lo ideal es que el taller de confecciones esté en el mismo teatro e ir produciendo y transformando esa producción durante el proceso de montaje. Un sueño, que sabemos, no ha sido posible en nuestro

El banquete infinito





La boda

movimiento teatral, pero muchas experiencias propias y de otros grupos han logrado acercarse a él.

En mi faceta de diseñador yo tenía referentes sólidos: Roberto Blanco, mi maestro de Dirección y, además de gran director, excelente diseñador escénico; era una suerte de mago para convertir en suntuoso cualquier material y lograr combinaciones asombrosas de estos con los tejidos, para entregarnos verdaderas joyas del diseño. En su equipo, además, había creadores como Carlos Díaz, que lograban hermosas producciones y de los cuales aprendí mucho. Con Carlos, luego, culminé mis estudios de dirección y seguí alimentando mis ideas como diseñador. En Teatro El Público monté *La boda* de Virgilio Piñera. Las ideas de lo cromático con valor psicológico y la síntesis de la indumentaria, además de defender la apariencia del objeto teatral con su carácter exclusivo y artesanal —como objeto del teatro y no de la vida—; esas ideas se consolidaron con este montaje y me han acompañado hasta mis diseños actuales con sus lógicos progresos.

Cuatro personajes en una historia que gira sobre sí misma, sin salida, con situaciones que se repiten en un ciclo de agonía para esos cuatro seres que se ahogan en lo accesorio olvidando lo esencial, como dijera el mismo Virgilio. Una tragicomedia del absurdo para la que yo debía eliminar objetos y muebles, sustituirlos por lo gestual y encontrar la síntesis. Cuatro sillas que se unen para convertirse

en sofá y se separan como las emociones de los personajes, una percha con vestuarios y un escenario en blanco como los vestidos de novia, tres versiones de trajes en morado, gris y negro, fueron los límites propuestos y con esto asumimos el montaje. Cada cuadro con su tono de acuerdo al color nos sirvieron de mucho para entender la obra y afianzar nuestra propuesta. El diseño como aliado del actor y su discurso.

Ya había comenzado a diseñar para otros grupos de danza y de teatro, mi mirada se iba ampliando y, de algún modo, los presupuestos se iban perfilando mejor. Pasaba de esa manera inconsciente con la que se dan muchas cosas en el arte.

Así se sucedieron otros diseños. Creamos Teatro de la Luna en 1997 y seguimos

con Virgilio Piñera. Diseñé para *Los siervos*, *Electra Garrigó* y *El álbum*. Luego para el teatro europeo que llegó a nosotros con las colaboraciones y encargos de las embajadas de ese continente. Los principios se mantenían, crecían los retos, aunque ya tenía la ayuda valiosa de los talleres de Tecnoescena, para las confecciones. Aprendí a trabajar con los de este taller como si fueran parte de nuestro equipo; producciones como las de *El banquete infinito* de Alberto Pedro o *Matrimonio blanco* del polaco Tadeusz Rozewicz nos pusieron a prueba. Los presupuestos del uso del color con marcada incidencia dramático-psicológica y la caprichosa indumentaria nos llevaron a buscar soluciones inimaginadas y todos participaron en los hallazgos, incluyendo valiosas incorporaciones de diseñadores como Maikel Martínez y Alejandro Reyes, que se concentraron en la utilería, tocados y la escenografía en el caso de estas dos obras y las luces de Guido Gali para *El banquete...* Valiosas colaboraciones que atesoro, como la más reciente: los diseños de vestuario de Celia Ledón para *Reportaje Macbeth* a partir de *La Tragedia de Macbeth* de William Shakespeare, en perfecta armonía con mis diseños de escenografía y luces.

El diseño escénico es, por suerte y en consecuencia con el carácter efímero y vivo del teatro, un hecho cambiante. No es difícil percibir que hoy abunda la mezcla libre de épocas y tendencias, la síntesis y la revisitación de los clásicos con diseños atemporales, la línea, el color, más que las propuestas historicistas. Hay de todo, por suerte, pero siento que priman estas posiciones.

No podemos divorciarnos del poder de la tecnología, su incidencia directa en la información. Hay que contar con un espectador que está hoy inmerso inevitablemente en ese mundo y por tanto su mirada ha cambiado. Hay que saber y sentir todo esto y tenerlo como aliado de la creación. Ya el teatro probó que no es perecedero y que esta nueva realidad incluso lo puede fortalecer. Todo es cuestión de entender al público, pensar en él, como siempre ha tenido que ser para la buena salud del teatro, entendernos a nosotros dentro de esa realidad y vernos

también como espectadores. Lo visual es protagonista como nunca antes en nuestras sociedades, la inmediatez es un modo de vida. El diseño para el teatro está de suerte, se vuelve cada vez más protagonista en el discurso escénico. Lo que puede ser un reto es también una suerte si sabemos aprovechar las infinitas posibilidades de esta era vertiginosa. Mi visión de esta realidad está alimentada, precisamente, por la facilidad de acceder a la información que hoy tenemos. Podemos ver con más facilidad el teatro mundial, incluso en la pantalla de un teléfono. Toca a los estudiosos hablar de tendencias con más propiedad, pero como espectador inquieto puedo ver, en el teatro del mundo, el diseño como protagonista de un discurso renovador de la escena, aprovechando, precisamente, las posibilidades de esta época para lograr el puente con el espectador de hoy. 

Matrimonio blanco



BROSELIANDA HERNÁNDEZ, ENTRE LA LLAMA Y EL CRISTAL

NORGE ESPINOSA

TRAÍA A ESCENA ALGO QUE TAL VEZ SOLO PUEDA CALIFICARSE como magnetismo: una capacidad extraordinaria de ser siempre distinta e interesante. No se trataba solo de su voz profunda, que llegaba hasta las últimas filas de lunetas y más allá. Ni de la organicidad con la que desgranaba parlamentos de autores clásicos y contemporáneos. Como lo haría una buena cantante, ella podía insuflar un aliento genuino y singular hasta a los diálogos más insulsos. En inglés se dice: *larger than life*. Más grande que la vida. De alguna manera Broselianda Hernández era así. Y por ello la noticia de su repentino fallecimiento carece de sentido. Nos golpea, a quienes la tratamos, la conocimos, trabajamos con ella y fuimos sus espectadores, con una fuerza que tardaremos en entender completamente.

Acaso entre las actrices cubanas de reciente vida teatral, ella fue la más diva. Y al mismo tiempo, la que menos lo aparentaba. En esas contradicciones también radicaba su encanto, su misterio, la manera en que ahora tratamos de recomponer una galería de recuerdos en la que no nos extraviemos para definir el por qué nos conmueve tanto su ausencia, y las maniobras a las que nos entregamos para revivirla en nuestra memoria. Hija de personas enlazadas al teatro (Rosa Ileana Boudet y Rolen Hernández), parecía encaminada inevitablemente a la actuación. Que su padrastro fuera Rine Leal ratificaba ese predicamento, y cuando entró a estudiar arte teatral al ISA la profecía parecía cumplimentarse. Ahí estudió, en un instante en el cual los profesores de ese claustro eran figuras de verdadero renombre, y salió de



la mano de José Antonio Rodríguez, nada más y nada menos, para debutar con un personaje por el cual no pocas intérpretes darían su mano derecha. Fue Ofelia, en la puesta de *Cómicos para Hamlet*, que estrenó el Teatro Buscón en su periodo de gloria. Compartió escena con Aramís Delgado, Mónica Guffanti, el propio José Antonio, y la imborrable Elena Huerta, quien tuvo a su cargo el rol de Polonio. Como su primer personaje en la escena nacional, moriría entre las aguas. «La realidad imita al arte», dijo con su dolorosa sabiduría Oscar Wilde.

El cine y la televisión la reclamaron casi enseguida. Su primera telenovela fue, creo recordar, *Cuando el agua regresa a la tierra*, aunque intervino también en *Las honradas*, *Doble juego* y muchos otros dramatizados. Llegó a la gran pantalla de la mano de Rebeca Chávez y Víctor Casás.

Pero ella era eso que se denomina «un animal de teatro». Su voz, su rostro, eran compatibles en una escala muy peculiar con las dimensiones de la sala, que ella engrandecía con esas dotes tan llamativas. Llegó a Teatro El Público, compañía en la que

trabajó varias veces y en la cual Carlos Díaz le confió algunos de sus mejores roles, para actuar en *Perla marina*, bajo la dirección de Lester Hamlet; y *Morir de noche*, puesta en escena de Mario Muñoz. Fue la Julieta de *El público*, en la segunda versión del montaje a partir del texto inconcluso que Lorca escribió en La Habana, en 1995. Pero sin dudas el montaje que la ubicó como un referente ineludible en la historia de esa agrupación fue el Escipión de *Calígula*, estrenado en 1996.

Habría que recordar la intensidad de ese montaje, el primero en el cual Carlos Díaz revolucionaba su propia estética para acomodarla al tablado del Cine Trián, donde finalmente Teatro El Público establecería su cuartel de mando. El viejo cine aún se compartía con tandas de filmes, y eso obligaba a que la concepción escenográfica tuviera que desmontarse una y otra vez, hasta que el éxito de *La Celestina*, finalmente, echó abajo aquella dinámica tan agotadora, en el 2002. *Calígula*, por tanto, se concibió como un espectáculo aparentemente humilde, en comparación con lo mostrado hasta ese instante por el grupo, y marcó un punto de giro en su estética neobarroca y postmoderna, reciclando los telones que Consuelo Castaneda había creado para la Trilogía de Teatro Norteamericano (embrión del colectivo, 1990-1991, Teatro Nacional de Cuba), y reforzando la espectacularidad en elementos de vestuario y en las interpretaciones que demanda-

ba el arduo texto de Albert Camus. Recuerdo con particular intensidad ese *Calígula*, que desató lecturas explosivas en toda La Habana. Escribí sobre ese montaje lo que me parece mi primera crítica atendible. Y vi muchas funciones de aquella puesta en la que Roberto Bertrand, Mónica Guffanti, Carlos Miguel Caballero, Leticia Martín, Déxter Cápiro, Yeyé Báez y otros rescataban aquellos diálogos de post-guerra en una Habana post-Periodo Especial. En medio de todo eso, sacando partido de su voz grave, de la androginia de su presencia enfundada en aquel traje masculino y

Este artículo ha sido ilustrado con *Calígula*, Teatro El Público.
Dir. Carlos Díaz



cantando una canción sobre corderos que iban a un matadero muy ubicuo, deslumbraba Broselianda Hernández. La intensidad de sus escenas con Bertrand, que por otra parte echaba mano a todos sus recursos para subrayar todas las ambigüedades del protagonista, era una de las virtudes del espectáculo, que también consiguió elogios en una extensa gira por España.

Una y otra vez regresa esa imagen a mi cabeza, la de Broselianda luchando con la larga cola del traje de su Julieta, en *El público* lorquiano. Tomando como defensa la ruptura que impone el autor con la imagen idealizada de la joven que imaginó Shakespeare, ella decidió no dejarse dominar por ese elemento de vestuario, y añadió su conflicto con el traje a la rabia y el desparpajo del texto de Federico. Tampoco me abandona el recuerdo de su voz, que he descubierto a veces cuando escribo parlamentos para otras actrices. Me doy cuenta ahora de cuántas veces la vi en escena, y siempre enumero esas oportunidades, esas funciones, como sorpresas marcadas por todo lo que ella sabía desatar. En *El rey Lear* fue Cordelia. Y en *Bacantes*, bajo la dirección de Flora Lauten para el Teatro Buendía, fue Ágave, elevando hasta la cúpula de la pequeña iglesia ortodoxa donde el grupo tiene su sede los parlamentos reescritos por Raquel Carrió. Quien pudo verla en ese rol, no olvidará el instante en el que, como madre enloquecida que regresa desde su furor, descubre entre sus manos la cabeza de su propio hijo, al que ha asesinado bajo los influjos de una venganza divina. Ella llegaba a ese instante aprovechando todo lo aprendido en su carrera, y al mismo tiempo era capaz de defender a su personaje desde una espontaneidad que tenía siempre más enlaces con la inspiración que con la técnica, o la ventaja que siempre le dio su prodigiosa voz, de la que había sacado un partido notable al interpretar el papel de María en *Yerma* (otra vez Lorca), de la mano de Roberto Blanco en un remontaje de su célebre puesta que subió al amplio escenario del Gran Teatro de La Habana, con Daysi Granados

asumiendo a la protagonista. Fue uno de los desempeños por los cuales recibió elogios y premios, en este caso, el de mejor actuación de reparto de la Uneac.

Aunque se quedó con el anhelo de ser dirigida por Almodóvar, encontró su mejor instante en la gran pantalla cuando ya había añadido a su trayectoria varios roles en películas de calidad no siempre óptima, como algunas de las coproducciones cubano-españolas que sostuvieron al Icaic durante gran parte de los noventa e inicios del nuevo milenio. Al fin, gracias a Fernando Pérez, se adueñó de la imagen de la madre del Apóstol para encarnarla en *José Martí: el ojo del canario*, que basta para recordarla en cualquier selección de interpretaciones notables en la órbita del cine cubano. La recuerdo también en *Nada*, de Juan Carlos Cremata; *Las profesoras de Amanda*, de Pastor Vega, y en su escena de *Barrio Cuba*, de Humberto Solás, que tan celebrada fuera por críticos y espectadores. Apariciones breves que siempre nos dejaban con la duda de si alguna vez podría el cine captar todo lo que ella guardaba consigo, y que las secuencias de Fernando Pérez consiguieron preservar como un tributo a la mujer real de la biografía martiana, pero traducida mediante el eco y el tributo a Raquel Revuelta y otras grandes apariciones en nuestra filmografía, que Broselianda Hernández de algún modo revisitó, para hacerse de un sitio digno entre todas ellas.

Creo que nunca la tuve tan cerca como en los ensayos de *Fedra*, que Carlos Díaz dirigió en el 2007. Uno de los espectáculos más minimalistas de toda su carrera: una pasarela al fondo, una transparencia que la dividía del centro del escenario, y dominando la escena, una amplia cama de madera dorada. No solo asumí la ardua tarea de reducir los cinco gloriosos actos de Racine a una duración más breve, en función de la dinámica de recepción de un espectador contemporáneo. También lo hice en función de Broselianda Hernández, de sus virtudes, de sus manierismos, del elemento siempre atractivo que ella traía





FOTO BUBBY

a escena. Una vez más, se había roto el aire acondicionado del Trianón, y sospecho que los actores del montaje me agradecían en secreto que la puesta no rebasara la hora y media en cada una de las funciones. La idea inicial (imaginar el texto clásico como una suerte de *reality show* en el que salieran a flote las intimidades de una familia real en la cual la madrastra se apasiona por su hijastro durante la ausencia del monarca), retrocedió a una visión que se marcó a favor de las interpretaciones. Osvaldo Doimeadiós, Georbis Martínez, Yeyé Báez, Sergio Buitrago, Félix Adrián González, Fernando Hechavarría, Ysmery Salomón... eran algunos de los intérpretes, arropados todos por Vladimir Cuenca. Aunque acabara imponiéndose el tono trágico, Broselianda encontró entre sus recursos los suficientes como para dar a luz una Fedra no enteramente víctima, no reducida al papel de plañidera que ha extraviado ya toda voluntad. Supo economizar eso, desde una asunción crítica, al tiempo que añadió toques de humor aquí y allá, acercándola en cierto modo más a los aires de un bolero de amor despechado que a una sinfonía de toques únicamente sombríos.

Para ser fiel al espíritu de Teatro El Público, me las arreglé para añadir una escena en el libreto que Racine no imaginó. Siendo parte de un grupo que posee una amplia colección de heroínas en su repertorio (mujeres osadas, desafiantes, inacallables), decidí que se enfrentaran las dos grandes rivales, Fedra y Aricia, aprovechando las entradas y salidas de personajes en el original, y lograr que así se dijera las verdades cara a cara, en una suerte de duelo verbal. Ver cada noche a Broselianda e Ysmerys interpretando esos nuevos parlamentos, cada una desde su torrente de voz, enunciando otros intereses en sus personajes y anunciando la venganza que dio



la clave al montaje en su momento final, es uno de esos placeres que seguiré agradeciendo a ambas actrices. Fedra le permitió a Broselianda entonar su *aria di bravura* mientras formó parte de la temporada. Era una actriz que, entre sus posibles defectos, tenía el del aburrimiento repentino. Y si eso llegaba a dominar su acercamiento al personaje, no había vuelta atrás. Tal vez por ello subió a escena mucho menos de lo que hubiera podido, tratando de encontrar, hasta el último minuto, otras cosas que despertaran su interés. «Para mí Fedra es como una mariposa atrapada dentro de un cristal, que se acerca demasiado a la llama de una vela», nos dijo algo así Graziella Pogolotti, quien pidió estar en el lunetario la noche de aquel estreno. En cierto sentido, esa metáfora ahora me parece más cercana a la propia actriz, antes que al personaje. Esas cosas tan extrañas que me devuelven a la frase ya citada en estos párrafos, de Oscar Wilde.

Estaba y parecía no estar. Aparecía y se esfumaba. Prometía entregarse a un papel, y luego se escurría hacia otros proyectos. Lo quería todo, y vivirlo con rapidez, como

si temiera que al detenerse le cayeran encima silencios o el peso de una edad a la que ella siempre desmentía con su risa, con sus anécdotas chispeantes. Mientras, su hija crecía y su madre se radicaba en los Estados Unidos. Entre personajes, amores, elogios, reclamos, Broselianda parecía un relámpago. Siempre tuvimos las ansias de verla más, de saberla en escena o en la pantalla destilando la intensidad que era tan suya. Su carcajada retumbante que ya no se escucha más. Se dejaba ver en un programa de televisión y citaba a Borges. La invitaban a una entrevista y derrochaba tanta simpatía que la reclamaban hasta que volvía a dejarse ver en el mismo estudio. Iba a una función que se suspendía por un problema técnico, y mientras se trataba de resolver el entuerto, ella saltaba

a escena y desplegaba uno de sus célebres *improntus*. Espero recordar hasta que me alcance la memoria esas canciones de la Guerra Civil Española que aprendió de Rosa Ileana, y que sacaba de su manga y su garganta como cartas de triunfo en sus momentos de éxtasis festivo. Nos vimos, por última vez, cuando ya estaba radicada en Miami, y volvió brevemente a La Habana. «Aquí estoy, para lo que tú quieras», me dijo, con ese vozarrón inolvidable. Pero se fue nuevamente a la Florida, desde donde nos enviaba mensajes y videos que mal disimulaban sus ganas de cambiarlo todo por un nuevo papel, por el calor del público, por un personaje a su medida. No sé si lo habrá. Lo que sé es que ahora hay una playa en Miami donde encontraron su cuerpo, y a la que fueron sus amigos y admiradores a recordarla tras la noticia que nos golpeó sin piedad el 18 de noviembre del 2020, ese año tan atroz.

¿Cómo se recuerda a una actriz, cuando ella misma era todo lo que imaginamos en escena, aun cuando no estuviera bajo las luces? Imagino que con agradecimiento, por todo lo que nos entregó. Para algunos, además, ella fue hija, alumna, protegida, mimada, amante, madre, inspiración. Cuando Juan Pin Vilar me llamó, en la mañana de ese día fatídico, apenas pude entender palabras como Broselianda, suicidio, Miami. No hacía mucho que otra llamada parecida me había informado de la muerte de uno de los mejores poetas de este país, y aún no me reponía de esa pérdida tan brusca. Confieso que no lo he hecho aún del todo. Por eso quiero agradecer a todas las personas que aún se resisten a creer en la veracidad de su muerte, aunque ya no haya manera de negarla. Y que se me permita escribir sobre ella, algo que me resulta tan difícil, como gesto que tal vez me ayude y nos ayude a recolocar su

nombre en esa otra manera suya de estar ahora. No pude reaccionar en aquel instante, hasta que finalmente Carlos Díaz, que tanto la quiso, o mejor aún: la amaba, me confirmó el acontecimiento. La recordé entonces como Ofelia, que en aquel montaje del Buscón, entraba a escena en un giro de risas, como prueba absoluta de su inocencia ante el primer amor. Mantengo así también su nombre ahora en mi memoria, como el espectador agradecido y acaso enamorado que fui ante sus mejores desempeños. Todos la amábamos, cuando la aplaudíamos. En ese halo de inspiración que ella creaba, nos hizo suyos, nos puso a los pies de su encanto y su talento. Que no son cosas que vengan siempre de la mano. Pero que en ella, en su caso, en Broselianda Hernández, se nos concedían como una revelación. Con la intensidad de una epifanía, y la transparencia que nos exige toda la verdad. **rt**



«SIEMPRE REGRESARÉ AL TEATRO» UNA CHARLA CON BROSELIANDA HERNÁNDEZ BOUDET*

ABEL GONZÁLEZ MELO

UNA JOVEN CUYA VIDA TRANSCURRE ALEJADA DE LA CIUDAD, AMANDO profundamente su pedazo de tierra, en plena Ciénaga de Zapata: esa es la primera imagen que puedo recordar, entre el esfuerzo de mi memoria entonces adolescente y la espesura de un agua que regresa a la tierra. Si me afano, descubro también en ese espacio a una muchacha «de época», ni tan honrada ni tan impura como la pensó Miguel de Carrión: más bien singular, elegante, rara. Y el siguiente intento del recuerdo me conduce ya al Teatro Nacional, a una función de Rey Lear en pleno Festival de Cine de La Habana, donde ella luce un fabuloso traje blanco que la eleva y distingue en el escenario inmenso de la Avellaneda.

Y se acaba la memoria, al menos la memoria disfrazada. Aquí está Broselianda, me recibe en su apartamento, en el último piso de un edificio de La Víbora, tan cerca de mi casa que ni me ha fatigado llegar ni llamar desde abajo ni aguardar la llave que lanza, ganar los escalones, empujar la puerta. No acepto ni té ni café, quizá un poco de agua. Ella me asegura que fumará.

Las historias de las actrices son infinitas. ¿Cómo empieza tu pequeña historia infinita?

Yo estudié en el Instituto Superior de Arte. Me gradué con Roberto Blanco, en una puesta de *El Decamerón*. En el grupo Buscón hice mi primer papel, digámosle así, en el medio profesional: la Ofelia de *Hamlet*. Un enfrentamiento duro, una arrancada, como pensé y aún pienso, por la puerta grande. Ofelia me hizo entenderme como actriz, me mostró muchas cosas de mí misma, algunas que tal vez tenía calladas durante los estudios en la facultad. Después continué con los trabajos de la compañía, hasta que tuve la oportunidad de hacer *Los asombrosos Benedetti*.

Parece que el signo «Shakespeare» ha querido marcar tu carrera. Una y otra vez has tenido que volver sobre él, siempre en roles más complejos dentro de los dramas del inglés. Ofelia fue el debut. En el 97 estremecerías al espectador habanero con la Cordelia de Rey Lear, junto a Teatro El Público. Pero entre uno y otro se halla la Julieta que Carlos Díaz deseaba para el montaje de la pieza de García Lorca que da nombre a su compañía.



La Julieta de *El público*. Una Julieta surrealista que fornicaba con caballos, golpea, se emborracha, canta y parodia a esa otra Julieta indispensable que es la clásica. Mi Julieta dice que lo único que desea es amar, pero carga como yo, la actriz, con el pecado de la no ingenuidad, y con el mismo deseo de vivir en el amor y en el teatro. Quise jugar y jugué. Me apasiona



Ágave en *Bacantes*, Teatro Buendía, Dir. Flora Lauten (2001).

volver al teatro como sitio de juego, jugar en la camita inundada de hombres desnudos, en el delirio del personaje, en la lucha entre la máscara y el rostro que *El público* plantea.

Mi personaje no se puede morir. No puedo pensar que el tiempo transcurre sin que yo añada nuevos bríos, nuevas ínfulas. Es difícil explicar cómo lo consigo, cómo

voy añadiéndole, despacio, curiosidades, detallitos, casi ni-miedades. A veces hasta le añado caprichos que luego necesito agarrar muy bien, para que no se vayan por encima de mi fuerza.

* Esta entrevista fue publicada originalmente en *El Caimán Barbudo*, (309): 6-7, marzo-abril, 2002, La Habana.



¿Y Cordelia?

Hubiera preferido hacer el Bufón. Carlos me pidió la Cordelia, y como si me tocara por la libreta... lo hice. Pensé que los años pasarían y jamás se repetiría la oportunidad. Mi trabajo se acercó, pero no creo que estuvo logrado. Me costó hallar la manera de transmitir hoy en día tanta bondad, tanta «bondad sin filo», como diría Lorca. En plena contemporaneidad, ¿cómo ser tan buena? En esta época en que los hijos no llegamos a ser todo lo fieles, todo lo agradecidos, ¿cómo revelar tanta pureza?

Cuéntame de tu relación con los directores.

Mi relación con Carlos siempre fue de total comunión, nunca tiránica. Es más bien una especie de pacto, de mutua

retroalimentación, de confianza. Solo me es posible actuar cuando no existen tensiones. Carlos fue el gran seductor, tiene algo muy valioso y es su sentido del humor. Los procesos de montaje con él eran una fiesta. Es como enamorarse, uno siente que tiene un amigo, un amante. A veces lo odias, lo impacientas, pero no te alejas. Si yo decidí trabajar con Carlos Díaz fue porque quise formar parte de su lenguaje, que es muy personal.

No ocurre así, desgraciadamente, con todos los directores. Si me decido a trabajar hoy con él y mañana con Flora Lauten es porque siento que mi estilo va a apoyar la idea, la noción de la vida que



Victoria en la telenovela *Las honradas*,
TVC, Dir. Yaky Ortega (1990).

Carlos o Flora quieren mostrar. Para algo son directores: también para guiar tu estilo como actriz, para modularte, para hacerte parte de una experiencia única. Hay que atravesar esa experiencia única, una y otra vez y en cada nuevo empeño. Y la experiencia implica sudar, padecer, llorar con los personajes... y con los directores.

De pronto, y eso lo he visto, un actor puede estar muy bien como fenómeno aislado, pero se pierde dentro de un montaje con el que nada tiene que ver su estilo. El buen actor es capaz de recuperar el estilo que el autor le pide, el tono que él está palpando en el proceso. Por eso tengo muy

claro siempre qué es lo que se quiere decir, y más: qué es lo que yo quiero decir.

Para mí fue vital trabajar con Flora Lauten. Hice una temporada con *Lila, la mariposa*. Ferrer era solo el pretexto, y sus personajes, la materia prima. Yo trato de que mi visión sea una junto a la del director, no que disuene o se vaya por encima del tono de la puesta.irme por encima significaría un tremendo fracaso. Y no creo que soy una marioneta, sino todo lo contrario: me gusta estar dentro y no fuera.

El personaje va saliendo sobre la marcha, pero no en la casa, ni siquiera cuando leo el papel: ahí empieza, en un estado muy embrionario. Las tablas son las que te dicen si vale así tu Lila, o si no. Las tablas, y Flora, claro está, que me acompañó durante todo el tiempo, y a quien debo mucho. Yo busco mi sistema referencial. Lecturas, una pintura sugerente, un recuerdo que pueda superponerse a la imagen teatral. Pero no me enajeno.

Lo que te decía ahorita de las disonancias entre actor y director no es un fenómeno exclusivo del teatro. En la televisión vemos con frecuencia roles muy mal armados, que apenas se limitan a emitir los parlamentos. Yo pienso que lo escrito en el libreto es solo una guía: el subtexto, la forma de «vestir» y de hacer que el personaje crezca, tiene que ir de tu mano y de la mano del director. Si no, es como si estuviera desnuda.

En mi relación con los directores no puedo dejar de mencionar a Roberto Blanco, de donde tanto bebió el propio Carlos. Cuando hice la María en *Yerma*, yo estaba mal de salud, pensaba que nunca podría volver a hacer teatro, y Roberto fue, más que el maestro que siempre será, el amigo dulce y sabio. Mi premio por María y los aplausos en el Lorca fueron lo más bonito que pudo pasarme. Estar cerca de Roberto es un privilegio absoluto, no se me olvidan sus manos sosteniendo mi cuello para un ejercicio de relajación, y la manera en que explica un gesto, un ademán, o cuando anima a los actores, a quienes no queda más remedio que amar ese mundo de cartón que todos llevamos dentro (en una época en que tantas dificultades de orden burocrático amenazaron la reposición de esa puesta ya mítica y bellísima que es *Yerma*).

¿Te consideras una actriz atípica?

Sin duda. Eso me da mucho placer. No quisiera parecerme a nadie. Puedo decirte que esa «atipicidad» me ha traído consecuencias nefastas: muchos directores de cine piensan que yo soy demasiado teatral, o que mi físico es extraño para lo que debiera ser una actriz cubana, un personaje cubano. Tal vez por eso he tenido más suerte con los directores extranjeros.



Ofelia en *Cómicos para Hamlet* (junto a Aramís Delgado), Teatro Buscón, Dir. José Antonio Rodríguez (1988).

Me hablabas de los referentes que utilizas para construir tus personajes. ¿Cómo se conectan ellos contigo en la práctica misma?

Te voy a poner el ejemplo de un personaje difícil, entrañable pero difícil. Cuando me plantearon el Escipión de *Calígula*, de Albert Camus, que montó Carlos Díaz, sabía de él lo que aparece en el programa de mano: «Escipión, joven amante de Calígula». Y tenía, claro, el texto de Camus. Leí los parlamentos y comenzó a atormentarme la idea de cómo decirlos. Cómo iba yo a decir, sin falsos alardes o sobreactuación: «Oh, monstruo infecto...». Por suerte Carlos, al llegar a la escena, ha estudiado mucho el texto, conoce la época, lo que quiere transmitir a plenitud. Y durante el montaje me pidió cosas muy precisas. El personaje fue parido como por gotas. Pero de todas formas me pasaba algo y era que entre Carlos y yo (creo que eso me pasará siempre con él) había una contradicción: una contradicción armoniosa, claro, una armonía muy exacta. Yo necesitaba tamizar todo lo que él me sugería, mezclarlo en mi mente.

¿De qué manera elaborar un personaje que para el espectador sea un enigma, sea un misterio, que no deje de

tener todo el tiempo carisma sobre el escenario? ¿Cómo conseguir que nadie deje de mirar a mi personaje? Con Escipión traté de no romper jamás ese misterio. Lo andrógino tenía que traducirse en un acto en el que pudiera, partiendo de mí misma, decir más que las frases, más que los gestos, porque su esencia, y su presencia en la obra, desbordan lo que él dice. Desde mi punto de vista, por ejemplo, en él no hubo un cambio contundente de voz.

Todos los actores que íbamos a trabajar en la obra pudimos ver *Orlando*, la película a partir de la novela de Virginia Woolf. Ahí hay mucho material para crear un Escipión. En *mi* personaje, además, se fundía una de las ideas míticas: hasta cierto punto Escipión podía ser la hermana amada de Calígula. Ni siquiera lo hice para que fuera percibido por el espectador, sino como un ejercicio íntimo. El público solo tenía que distinguir *algo* que lo atraía: cómo seduce lo andrógino hoy, cómo no existen barreras entre los sexos. Yo me como las uñas y para el personaje tuve que dejar de hacerlo, justo para acentuar ese carácter dual, equívoco. Manejar tales detalles fue muy rico, aunque nunca quise preguntarme a ciencia cierta si Escipión era hombre o mujer. Más importante era averiguar qué había en mí de hombre y qué había en Escipión de mujer. Y estar a la altura de la poesía que ese personaje de-rrocha, el único, pienso, que se acerca en *Calígula* a una espiritualidad trascendente. Y aunque es tan poético, ya al final de la temporada lo interpreté con mucho más odio, con mucho más «diablo», como diría Carlos: con las funciones fui eliminándole todo rasgo de conmiseración, de lagrimeo inútil. Si Escipión es capaz de amar a un ser violento como Calígula, es porque porta también una fiereza, una sordidez.

Tardé mucho tiempo en comprender una escena, dentro de la obra, entre Quereas y Escipión. Hoy me cuesta trabajo pensar en esa escena, en lo que costó. Pero a la vez me reconforta saber que una zona quedaba, y aún hoy queda, desconocida, inacabada para mí.

Los personajes en el teatro tienen ese valor: que van naciendo cada día. Cosa que no pasa en la televisión, o en el cine, donde tus personajes pasan a la posteridad, sí, pero estáticos, detenidos.

¿Cuán visceral es el proceso de construcción del personaje?

Cada proceso es diferente. Hay algunos que me lastran más que otros. Una obra difícil fue *Morir de noche*, que montamos en El Público con un director muy joven, Mario Muñoz, y yo hacía tres personajes. La pieza trataba de una relación imaginaria, parabólica, entre Émile Zola y Van Gogh, y los roles me dejaban muerta físicamente, y además muy triste. Llegaba un momento en el que tenía que cortar, decirme que había terminado la función, porque seguían pegados a mí.

¿Y si tienes que doblar un personaje con otro actor, u otra actriz?

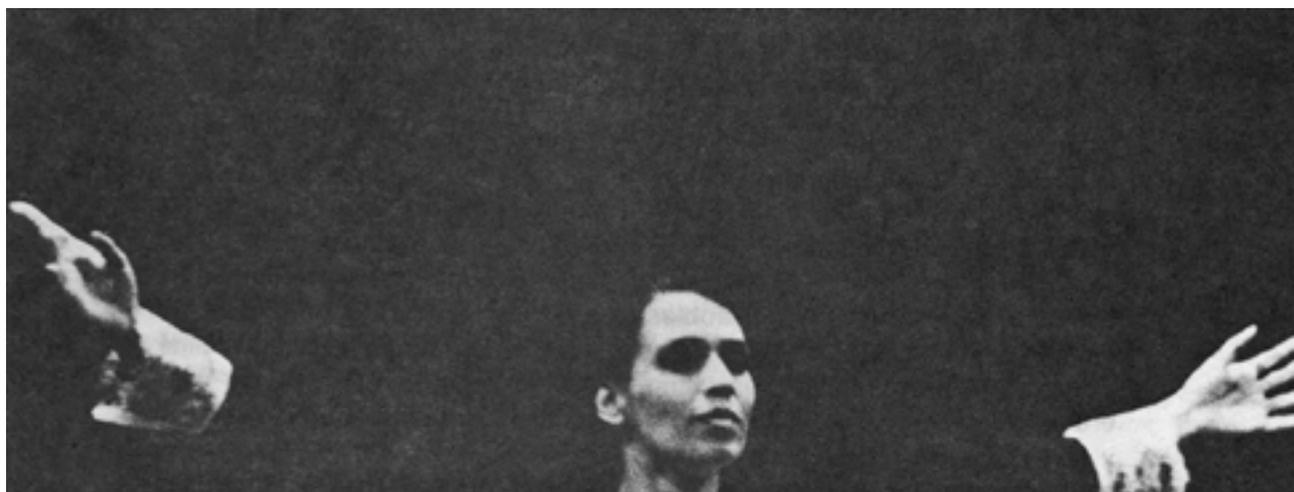
Pocas veces me ha ocurrido. Puede ser fructífero, si pensamos que el doblaje se realiza a partir de una necesidad práctica. Pero también es un arma de doble filo: entre los dos debe existir una gran camaradería para que no sea desastroso. La comparación es innegable: como quien tiene un esposo y un amante y siempre los está comparando. Sinceramente, no me gusta doblar, ni que me doblen. Si estoy sola, el modelo lo impongo, pero si no... Aunque si se valora desde la evolución del personaje, tal vez resulte importante la reciprocidad que se establece.

Mucho se ha dicho de tu voz...

Dicen que mi bisabuela tenía una muy linda voz y que además se escuchaba desde muy lejos, ella era maestra nocturna. Mi padre también tiene buena voz. Hay personas que han sabido explotar al máximo una voz mínima, no estoy para nada de acuerdo con un vozarrón en quien no sepa usarlo. Yo estoy en el camino de no ser una actriz colgada de mi voz, porque eso es muy peligroso. Tenerla es un atributo, pero no pienso que la meta sea explotarla, pues también se agota.

¿Sales plena de confianza a la escena?

Es terrible lo que siento al salir a escena. Siempre pienso en mi hija, en mi madre. Después me sereno, no debe ser un estado de locura la salida al escenario. Salir a escena es, aunque parezca cosa ya dicha, constatar que estoy viva. Vicente Revuelta, que fue uno de mis grandes maestros, hablaba mucho, refiriéndose a Grotowski, del contacto, ese «dedicarle la función a alguien». Eso para mí es muy especial. Estar en el escenario es un acto de entrega; dedicarle tu trabajo a alguien, lo es doblemente. Y es una agonía, sí, que se renueva.



María en *Yerma*, Teatro Irrumpe,
Dir. Roberto Blanco (1999).

¿Algún tipo de personaje?

Los que todavía sueño y no he podido hacer, como la Yerma de García Lorca, y Shen-Te, de *El alma buena...* de Brecht.

De los que has interpretado hasta el momento, ¿cuál es el preferido?

La Ofelia, que por ser el primero conserva un lugar único en mi memoria. Con él me demostré que yo podía con el teatro. Ahora creo que no me saldría tan bien como entonces, yo era tan joven... Ofelia reía como un manantial.

¿Y el más odiado?

Ninguno. Eso lo dejo para la televisión.

¿Es que prefieres el teatro?

No es que lo prefiera. Me encantaría hacer un buen personaje en cine. Pero siempre regresaré al teatro. Ni siquiera porque sea la escuela o la base, simplemente regresaré. Para mí, las diferencias entre los medios son pocas. La orden de «acción» en el cine es en teatro salir por una pata, y así en todo hallo similitudes. Cada día me convenzo más de que el actor, el de verdad, puede ubicarse en cualquier medio, modular su tono. Pese a la diferencia de lenguajes, las vivencias interiores me parecen idénticas.

¿Y tu relación con la crítica?

A menudo me entrevisto delante del espejo y casi repaso mis distintas experiencias: esto ha quedado bien, esto mal. Necesito confrontar de algún modo y admiro la crítica develadora. Pero, hasta donde sé, no existen entre nuestros críticos e investigadores demasiadas teorizaciones sobre el hecho mismo de la actuación, cómo se arriba al personaje: las reseñas y comentarios son, si se quiere, periodísticos, o valoran más al director, al escenógrafo, al autor, y no acompañan, no dialogan con el actor salvo en contadas excepciones. Se sabe poco de los procesos internos de formación del personaje, tal vez sea porque los críticos tienen una visión distinta del teatro, tienen prioridades. Para mí resulta muy esclarecedor ver los *making of*, atender a los procesos tanto como a los resultados, imaginar, por ejemplo, o recordar, el miedo que tuve un día al meterme en las aguas de la Ciénaga de Zapata. La crítica podría escarbar en el desarrollo del trabajo, quizá tanto como en el producto final. Revelar el enigma de la creación es interesantísimo. Yo sí creo en la crítica,

y me gustaría reconocermé en ella, aprender de ella.

¿Te autocensuras?

No. Porque pienso que si a alguien le desagrada mi personaje, a otro le gustará. Yo disfruto el proceso, como te dije. Mira, no me satisfacen las funciones tanto como el tiempo de ensayo.

Admiro, Brose, que te preocupes tanto por estudiarte, por repensar continuamente tu razón de ser como actriz, sobre todo en un tiempo en el que abunda el actor de oficio, que resuelve un personaje como mismo va a la bodega o a la panadería. Te reconoces, y acaso eso te ayude a persistir, aquí en Cuba y en este momento...

Abelito, cuando me dijiste que vendrías, pensé al instante qué cosas responder.



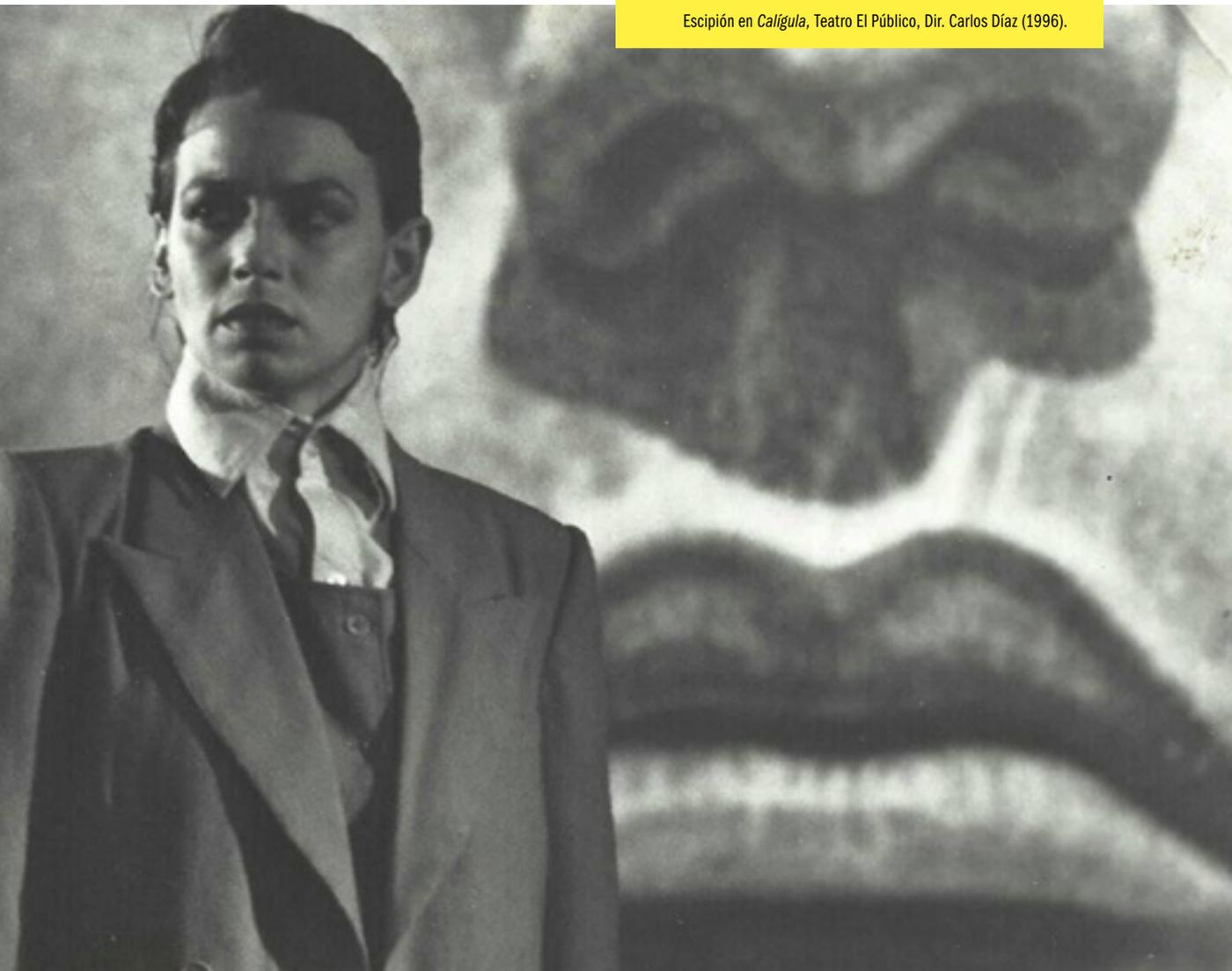
Es que a menudo las entrevistas no se interesan por «el arte secreto del actor», y a preguntas minimizadas se responde también minimizadamente. Yo me incliné en un tiempo mucho hacia la Teatrolología, quería ser teatróloga, o filóloga, que fue la primera opción en mi planilla del bachillerato. Siempre me gustó indagar, y recuerdo que una vez le hice una entrevista a Isabel Moreno, con una grabadora igual que la tuya, y salí de allí con unas ganas de actuar tremendas: ella fue a la esencia de su trabajo en *Bodas de sangre*, y eso me sirvió enormemente.

Tengo tanta fe en las preguntas que me hago, que poco importa lo demás. Creo en la magia del teatro, en su perdurabilidad, en una historia que voy haciendo mía. No puedo desechar los recuerdos de las grandes actrices, incluso de muchas que no conocí, eso forma también mi estilo, mi herencia. Y así se concatena todo.

Me nutro de la vida y por eso tengo que tomar de ella lo mejor que me da. Lo mismo con los directores, de quienes trato de aprehender lo bueno, lo sabio. La vida, mi tierra, mi tiempo... Esas son mis fuentes. Y de ellas bebo hasta saciarme.

Asistir a un espectáculo como Bacantes, en la iglesia de Loma y 39 donde hace quince años Buendía comenzó a fraguarse, y encontrar en él a Broselianda, parece ser un resorte que atestigua la perdurabilidad, entre nosotros, de un arte eterno. En Ágave se resume la parábola del devenir del grupo que dirige la maestra Flora Lauten. Broselianda, hoy para muchos actriz de culto, ha regresado y queda, con el mismo ímpetu que su personaje: a ello tal vez la obliga esa estirpe que renace en su vientre, que muestra la regeneración del mito como auténtica fuente de vida. Seguir los pasos de su Ágave, saber que permanecerá, como ella afirma, «aun sin mis hermanas», enfrentando la soledad y la ausencia de los seres queridos, recupera para mí una respuesta avasalladora. No le pregunto por su Ágave, no querría hacerlo ya después de contemplarla espléndida en su humilde interpretación, en el riguroso acabado de su monólogo, en su gesto de retorno... Que quiera y pueda permanecer ya es suficiente. r

Escipión en *Calígula*, Teatro El Público, Dir. Carlos Díaz (1996).



BROSELIANDA HERNÁNDEZ: SU IMPRONTA EN EL CINE CUBANO

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

EN SU POPULAR PROGRAMA TELEVISIVO *CON DOS QUE se quieran*, el cantautor y conductor Amaury Pérez Vidal entrevistó a la actriz Broselianda Hernández. Y en algún momento le pregunta «¿Por qué llegaste tan tarde al cine cubano?», y ella responde:

Yo creo que tiene que ver más bien con esa cosa de los tipos físicos y de ese tipo también físico peculiar, esa voz peculiar y todas esas cosas, aunque yo había hecho una primera película muy joven con Víctor Casaus. Después me condenaron al ostracismo, en el sentido de las películas...

Ciertamente, el hecho de que Broselianda Hernández haya quedado en el imaginario de este país como una de las más colosales intérpretes del teatro, puede fomentar el riesgo de poner en un segundo plano su labor para el cine nacional.

En lo personal, pienso que deberíamos hablar de Broselianda como *Actriz* (así, con mayúsculas), sin establecer falsas fronteras, sin distinguir lo que hizo para las tablas, para la pequeña pantalla, o para verse en una sala oscura.

Al final, hablamos de una mujer que se adueñaba de los escenarios, y los convertía en *su escenario*, sin importar que las tramas principales estuviesen en función de otros. Eso fue lo que sentí cuando la descubrí en *Barrio Cuba* (2005), una película coral de Humberto Solás donde tiene apenas minutos de presencia, y, sin embargo, al menos fue mi caso, es su imagen desgarrada la que más perdura en la memoria.

Tal vez encontremos en esa escena la mejor metáfora de lo que fue su vida breve en lo humano, esa que, paradójicamente, nos va a trascender a muchos, porque está hecha de intensidades más que



de largas duraciones, algo que la convierte en uno de nuestros paradigmas perfectos de misterio escénico: gracias a ese misterio quienes lleguen en tiempos posteriores seguirán sintiendo una curiosidad que, a la larga, es lo que permite la permanencia de su legado.

Broselianda debutó en el cine con *Castillos en el aire* (1986),¹ un documental dramatizado de Rebeca Chávez donde aparece en los créditos como Broselianda Boudet. Tenía entonces apenas veintidós años de edad, y aún no se había graduado de actuación en el Instituto Superior de Arte con Diploma de Oro. Luego llegaría *Bajo presión* (1989), el filme de Víctor Casaus que menciona en la entrevista con Amaury Pérez, y que en el momento de su estreno provocara que el crítico Rolando Pérez Betancourt escribiera lo siguiente en el periódico *Granma*:

Los primeros diez minutos del filme son contentivos de una excelente utilización de la síntesis a partir de planos rápidos y muy bien combinados. Igualmente hay que destacar la construcción de los personajes y las actuaciones todas, que en los casos de René de la Cruz, Isabel Moreno y José Antonio



Rodríguez no son una sorpresa, pero que sí traen una revelación en la joven Broselianda Hernández, segura y convincente en el papel de Vivian, la joven ingeniera.

Lamentablemente, esta revelación histriónica va a coincidir con la inminente llegada a Cuba del Periodo Especial, el cual tendría un impacto muy negativo en la producción cinematográfica. En esos años noventa, el Icaic reduce de un modo drástico



Fotogramas de *La anunciación*,
Dir. Enrique Pineda Barnet, 2009

¹ Luego le siguieron: *Bajo presión* (1989), de Víctor Casaus (Ficción); *Isla Margarita* (1990), de Vincozencio Badolizani (Ficción, Italia); *Tiburón en La Habana* (1994), de Alain Naltum (Ficción, Francia); *Sabor latino* (1996), de Pedro Carvajal (Ficción, España); *Cosas que dejé en La Habana* (1997), de Manuel Gutiérrez Aragón (Ficción, España); *Las profecías de Amanda* (1999), de Pastor Vega; *Tiempo muerto* (1999), de Andrés Curbelo; *Nada* (2000), de Juan Carlos Cremata; *Dos mujeres* (2001), de Max Álvarez (Mediometrage); *Niño con lluvia* (2002), de José Ángel Alayón; *Habanera* (2004) (2004), de Joana Oliveira; *Barrio Cuba* (2005), de Humberto Solás; *Siempre Habana* (2005), de Ángel Peláez; *Una rosa de Francia* (2005), de Manuel Gutiérrez Aragón (Ficción, España); *Mata que Dios perdona* (2005), de Ismael Perdomo (Ficción); *Así está bien* (2008), de Alejandro Soto (Cortometraje); *La Anunciación* (2009), de Enrique Pineda Barnet (Ficción); *Habanaver. T.A. 31 KB/seg* (2009), de Javier Labrador, Juan Carlos Sánchez (Documental); *José Martí: el ojo del canario* (2010), de Fernando Pérez (Ficción); *Túnel* (2010), de Daniel Chile; *Camionero* (2011), de Sebastián Miló (Ficción); *El rito del alacrán* (2011), de Antonio Alfredo Quiñones (Ficción); *Nanie&Tati* (2013), de Adolfo Mena Cejas; *Fátima o El Parque de la Fraternidad* (2014), de Jorge Perugorria (Ficción); *La nube* (2014), de Marcel Beltrán; *El acompañante* (2015), de Pavel Giroud.



Fotograma de *José Martí: El ojo del canario*,
Dir. Fernando Pérez, 2011

sus filmaciones, y comienza a ganar presencia, por razones fundamentalmente económicas, el fenómeno de las coproducciones, y su correlato, la emigración de las personas vinculadas al gremio.

La mayoría de las películas en las que Broselianda Hernández participa en ese periodo pertenecen a ese régimen de coproducción o servicio: la italiana *Isla Margarita* (1990), de Vincozencio Badolizani, la francesa *Tiburón en La Habana*, de Alain Naltum, y las españolas *Sabor latino* (1996), de Pedro Carvajal, y *Cosas que dejé en La Habana* (1997), de Manuel Gutiérrez Aragón.

En esta última formaría parte de un elenco donde sobresalen algunos de los mejores intérpretes de su generación (Jorge Perugorría, Isabel Santos, Luis Alberto García (hijo), María Isabel Díaz), y en la que se cuenta una historia entrañable de tres hermanas que emigran a España, y terminan debatiéndose entre la nostalgia y la voluntad de integración al nuevo contexto.

Aunque en 1999 es reclamada por Pastor Vega para intervenir en *Las profecías de Amanda*, y Juan Carlos Cremata le ofrece un papel en *Nada* (2000), pienso que es con su brevísima, pero intensa actuación en *Barrio Cuba* (2005), de Humberto Solás, que consigue reimponer ese sello de revelación que ya habían advertido en su debut. Ese mismo año asume el protagónico de una de las películas más transgresoras que se han realizado en nuestro país: *Mata que Dios perdona* (2005), de Ismael Perdomo.

Pero es, definitivamente, su trabajo en *José Martí: el ojo del canario* (2010), de Fernando Pérez, lo que consiguió imponerla como una actriz excepcional dentro del imaginario de los espectadores del cine cubano, al representar a Leonor Pérez, la madre del héroe nacional, José Martí.

Debo confesar que me ha costado un trabajo enorme escribir esta breve nota de evocación, y no sé por qué. Algo inexplicable para alguien que alguna vez se dejó arrastrar por un arrebatado incontrolado de

admiración por Broselianda Hernández, y escribió esto que ahora reproduzco:

«Queridos amigos: Aquí estoy, olvidada de mí. No de ustedes». Esto lo ha escrito la actriz Broselianda Hernández en su blog *Viajera inmóvil*. Y me ha matado. De vez en cuando me gusta pasar por su sitio. Quedarme lelo ante sus fotos. Leer sus reflexiones.

Ella no me conoce. Y tampoco sabe que la espío desde hace un montón de años. Que me quedé de cabeza (o sin cabeza) por ella en *Barrio Cuba* (y eso que salía apenas minutos). Que soy fanático de su desempeño en *La anunciación*. Quizás a partir de ahora adquiera todos los recelos del mundo contra mí (¿recuerdan aquella película donde Robert de Niro se convierte en un incómodo fan de Wesley Snipes?).

Las actrices, cuando se desnudan de verdad (no de la ropa, sino del espíritu) pueden ser las personas más temibles del mundo. He tenido la suerte de que algunas de los que más admiro en este país me hayan concedido el privilegio de conversar con ellas lejos de todo lo que huele a alfombra roja. No de «entrevistarlas», sino de hablar como habla cualquier ser humano en circunstancias comunes: Mirtha Ibarra, Isabel Santos, Adelá Legrá, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Verónica Lynn, Ketty de la Iglesia.

Ahora acabo de leerme una entrevista de Luisa María Jiménez (otra de mis actrices fetiches) concedida a Carlos Barba, que me ha dejado pensando tanto como las cosas que leo en los blogs de Broselianda Hernández e Ivonne López Arenal.

Pienso en las aprensiones de Freud cuando se refería a la psicología femenina, y trato de imaginar una posible recaída si hubiese llegado a entrar en algunos de esos blogs escritos por actrices. En mi caso, reconozco mis límites: sé que soy más vulnerable ante una mujer inteligente que ante una mujer desnuda.

Nunca alcancé a hablar personalmente con Broselianda. Nunca llegué a disculparme por ese exceso de admiración que se aprecia en lo que ahora he citado. Supongo que estaba acostumbrada a recibir aclamaciones de todo tipo. Y tengo la impresión de que ya conocía de antemano el lugar prominente que desde hace rato ocupa en el parnaso escénico



Fotogramas de *Barrio Cuba*,

Dir. Humberto Solás, 2005

de este país, aunque su desmedida modestia, proporcional al tamaño de su pantagruélica risa, no la mantuviera todo el tiempo a la vista del público.

Sin embargo, hoy que no está, es cuando más se notará. Porque cuando sucede algo así (desaparición física de alguien en plena juventud y madurez), me da la impresión de que somos nosotros (los sobrevivientes) los que nos vamos alejando de ese punto luminoso en que tales personas están destinadas a brillar para siempre, pues como advertía Santayana: «Al fin y al cabo la longevidad es un don vulgar, y además vano, si se le compara con la eternidad, es un privilegio del polvo y de los más bajos y primitivos organismos. Los dioses aman y guardan en su memoria la belleza de los que murieron jóvenes». 

Juntos, creamos el MOVIMIENTO
Día Mundial de la Marioneta
21-03-2021



PÓSTER MARYAM SAMAKI



MENSAJE INTERNACIONAL POR EL DÍA MUNDIAL DE LA MARIONETA*

AUDREY AZOULAY

EL DÍA MUNDIAL DE LA MARIONETA, QUE SE CELEBRA desde 2003 por iniciativa de la Union Internationale de la Marionette (Unión internacional de la marioneta), es una oportunidad para rendir homenaje a este arte milenario y de una riqueza excepcional.

La sutil habilidad gestual, el juego entre el movimiento y la ilusión, entre la sombra y la luz; el dominio de los trajes, la forma y la escultura; el arte de la puesta en escena, el esquematismo y el simbolismo; el virtuosismo técnico y la poesía; el arte de las marionetas es un arte universal, un arte total.

Como dijo Paul Claudel, las marionetas son palabras que actúan. A través de esa narración real, pueden tanto encarnar la realidad cotidiana como dar vida a historias y cuentos de tiempos lejanos. Además de ser un patrimonio inestimable, las marionetas ya formen parte de un rito solemne o actúen en un escenario contemporáneo siguen constituyendo un arte plenamente actual.

Ello queda patente en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, que hasta la fecha contiene doce formas diferentes de ese arte. Desde el Sbek Thom camboyano hasta los teatros de marionetas eslovaco y checo, cada uno de ellos representa una concentración excepcional de habilidades y tradiciones y un patrimonio común que debe salvaguardarse.

Este compromiso es tanto más importante cuanto que este frágil arte se enfrenta ahora a retos sin precedentes.

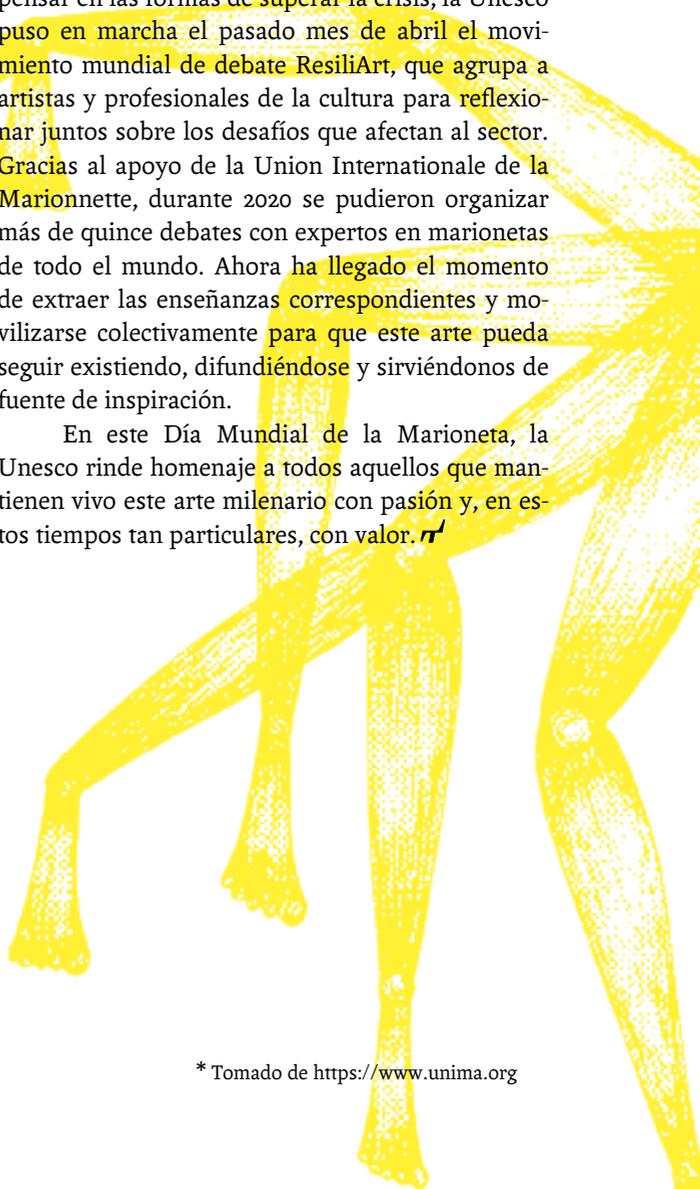
En primer lugar, la pandemia de covid-19 nos ha recordado lo mucho que necesitamos el poder inspirador y evocador de las marionetas, pero al mismo tiempo ha puesto en peligro su supervivencia, al privar a muchos titiriteros de sus condiciones de trabajo e ingresos, a menudo muy precarios. En este sentido, los esfuerzos que despliega la Union Internationale de la Marionette para prestar apoyo financiero a los agentes culturales del sector son valiosos y deberían recibir un amplio respaldo.

Ahora bien, al margen de la crisis, el arte de las marionetas se enfrenta a los mismos riesgos que la diversidad cultural en general, y en el caso de este arte presencial, se plantea en particular el reto de la transición de la vida cultural a los medios digitales.

Por ello, tanto para forjar el futuro como para pensar en las formas de superar la crisis, la Unesco puso en marcha el pasado mes de abril el movimiento mundial de debate ResiliArt, que agrupa a artistas y profesionales de la cultura para reflexionar juntos sobre los desafíos que afectan al sector. Gracias al apoyo de la Union Internationale de la Marionette, durante 2020 se pudieron organizar más de quince debates con expertos en marionetas de todo el mundo. Ahora ha llegado el momento de extraer las enseñanzas correspondientes y movilizarse colectivamente para que este arte pueda seguir existiendo, difundiéndose y sirviéndonos de fuente de inspiración.

En este Día Mundial de la Marioneta, la Unesco rinde homenaje a todos aquellos que mantienen vivo este arte milenario con pasión y, en estos tiempos tan particulares, con valor. *rr*

* Tomado de <https://www.unima.org>



UNIMA CUBA MIRA A UN FUTURO QUE SE PUEDE TOCAR

RUBÉN DARIÓ SALAZAR

A PARTIR DE MARZO DE 2020, NO MÁS DECLARARSE

nuestro país en pandemia, todos los eventos escénicos fueron suspendidos o aplazados y los teatros cerrados. El Centro Cubano de la Unima se vio obligado a activar el sistema de las plataformas virtuales de comunicación. No había de otra que hacer uso de una herramienta que ha estado ahí, hasta convertirse hoy en la única alternativa de la ausente presencia física frente al público. Hubo un par de periodos de apertura en algunas provincias, los cuales fueron aprovechados al máximo por los teatristas, teniéndose en cuenta los protocolos sanitarios.

Convivir con la covid-19 ha sido para los titiriteros cubanos una reinención de nuestra acción cotidiana. Fue hermoso ver cómo desde Guantánamo a Pinar del Río se realizaron diversas creaciones ligadas a la música, la poesía, el humor, la danza, las artes plásticas, el circo, entre otros senderos. El gesto vivo desde los escenarios *on line* fue una llama inapagable que alejó la inercia, la desidia, la tristeza y encendió otras candilejas, diferentes a las ya conocidas y utilizadas.

El teatro seguirá siendo el teatro, su esencia es inmarchitable. Nada sustituye a la palabra humana, las energías que se entrelazan en una sala, junto a la magia de las luces y el sonido, pero la globalidad

será algo que los titiriteros deberemos encarar, pues habrá una competencia en ascendencia con las suscripciones hacia lo virtual, como ya viene sucediendo con el llamado «Cargue» o «Paquete». Cuidar las tradiciones titeriles no será repetir de manera imitativa técnicas de animación y formas de representación, sino conservar y recuperar esas historias tomando de ellas lo mejor, a la vez que se combinan con soluciones altamente tecnológicas donde podremos ver ahora como era todo antes.

Nuestro arte se debatirá entre las funciones *off line* e *in-line*, entonces será necesario saber de todo esto y de todo, pues la inteligencia y el conocimiento reforzará su poder. Las preocupaciones por las enfermedades virales, la soledad, la agresividad, la cultura de salud en cuanto a los hábitos de alimentación, más el interés mayor por el cambio climático serán temas para los espectáculos presentes y futuros.

Todo tiene sus pros y sus contras. Si antes para reunirnos había que hacer una selección de personas, debido a la cantidad de integrantes de Unima Cuba, ahora las redes sociales permiten contactar a casi todos nuestros miembros para dialogar y debatir los diferentes asuntos que nos interesan y preocupan. Lo mismo ocurre alrededor de los contactos con otras agrupaciones y personalidades del teatro de figuras de la región de Las Américas y del mundo. Varios colectivos nacionales han formado parte en este periodo de la programación virtual de festivales de títeres internacionales y participado en coloquios, conferencias, talleres y clases magistrales.

Algo cambió y sus trazas se quedarán, como sucederá con el trabajo a distancia y los encuentros digitales que le dan voz a todos en tiempo real. Nada será como era antes, los sistemas tecnológicos llegaron y permanecerán, por muy robotizada que nos parezca la vida a partir de ahora. 

Día
Mundial de la
Marioneta



Historias bien guardadas, Teatro La Salamandra

EL PRIVILEGIO DE ESTAR CERCA. UN VIAJE INTROSPECTIVO A CUATRO COLECTIVOS TEATRALES

YUDD FAVIER

HABLAR DE TEATRO DE TÍTERES EN CUBA EN EL PRESENTE

—abril, 2021— es hacerlo de un teatro que está a la espera de volver a los escenarios, a los retablos. En el caso de los grupos con los que tengo contacto este ha sido un tiempo de investigación acuciosa, de reescribir textos que estaban pendientes, de reparar títeres, construir las nuevas producciones (escenografías, accesorios, personajes) o hacer breves trabajos de mesa para las puestas por venir. Sin embargo, en el mejor de los casos, hablar del teatro titiritero cubano de este año significa hacerlo de un arte que ha tenido que reinventarse y llevar sus «artesanías» a otros medios (internet, las redes sociales, la televisión) para poder ser y estar.

En abril del 2016, en la cartelera del TITIM,¹ se presentaban los siguientes espectáculos, casi todos estrenados ese año: *Los dos príncipes* de Teatro de Las Estaciones, *Tuda y Paki* y *El árbol blanco* de Retablos, *Superbandaclown* de Teatro Tuyo e *Historias bien guardadas* de Teatro La Salamandra.

Para los grupos de teatro de títeres en Cuba es el TITIM el evento más importante en el cual participar y el pórtico imprescindible para conformar las curadurías del Festival Nacional de Teatro de Camagüey y del Festival Internacional de Teatro de La Habana respectivamente, que se constituyen, a su vez, en los principales candidatos para el Premio Villanueva de la Crítica y con esto se completa un circuito que ubica a los espectáculos y sus protagonistas en la vanguardia teatral del ciclo consecuente. Y si me remonto al 2016 y tan solo a estos cuatro grupos teatrales de la isla es porque el siguiente artículo intentará abordar el trabajo de estas agrupaciones

¹ Taller Internacional de Títeres de Matanzas, en el presente ha cambiado su nombre por FesTITIM.

con las que colaboro como asesora teatral o espectadora entrometida, desde hace más de un quinquenio. De sus maneras de producción, de sus procesos particulares, en un viaje a sus interioridades, me gustaría adentrarme en esta fracción del teatro titiritero actual.

TEATRO LA SALAMANDRA

Corría el año 2014. Todo empezó con una caja, un espectador y una historia sin palabras para ser recreada por un diseñador. Estaba el reto del Lambe-Lambe² dentro de un espacio colonial. El espacio atrajo la técnica (*papier théâtre*),³ el espacio atrajo un tiempo de narración (el pasado, la memoria, el tributo) el espacio atrajo un estilo (la investigación documental exhaustiva).

Historias bien guardadas fue en espectáculo que muchos tildaron de «atípico» (por novedoso, por diferente) en el panorama teatral, y que obtuvo una mención en los premios Villanueva de la Crítica de ese año.

La dramaturgia espectacular de aquella puesta no era uniforme para los receptores. Para quince de los diecisiete espectadores en total que tenía, la historia solo acontecía sobre una mesa de té donde una de las actrices caracterizada como una novia de inicios del siglo xx narraba su historia, mientras otros dos presenciaban por turnos la historia de vida del otro personaje, una novia del siglo xix, que otra actriz contaba dentro de su Lambe-Lambe.

Por supuesto, este estilo de representación dejaba inconformes a muchos miembros del público... los que querían participar en la segunda historia y enterarse de qué acontecía en el misterioso

espacio (privilegio de solo dos personas por función) o los que deseaban completar la narración que, en la mesa del té, había quedado trunca. A los integrantes del grupo les agradaba esta sensación de «desazón» del auditorio, porque una de las tesis que gravitaba en la obra es que nadie tiene la misma percepción de la vida aunque comparta un mismo espacio y tiempo. También esa expectativa fue un gancho promocional: porque trajo de vuelta a muchos espectadores.

En esta aventura teatral hubo dispositivos (que me gusta llamar los impulsos naturales del proceso) que sin haberse propuesto se convirtieron en un *modus operandi* de las siguientes producciones. La Salamandra estrenó posteriormente *El encuentro* (2018), *Fábulas de papel* (teatro de papel en las redes, 2020) y *El teatrino de Diego* (que pronto estará saliendo por Cubavisión en Televisión Nacional, 2021)

¿Y cuáles han sido estos dispositivos comunes?

Desde *Historias...* lo primero en aparecer ha sido el deseo de desarrollar un tema —que como tal y en principio, es general. La génesis de *Historias...* estaba inspirada en llevarle al auditorio narraciones curiosas, personajes arquetípicos de La Habana colonial de intramuros, para ser presentado en la Habana Vieja; *El Encuentro* surgió por el deseo de que la excelente música cubana de los años cincuenta fuera la protagonista del espectáculo; mientras que *El teatrino de*



Fotogramas de la serie *El Teatrino de Diego*

Diego... anhelaba, principalmente, promover literatura de calidad con un teatro bidimensional y exploró primero las fábulas clásicas (Esopo, La Fontaine) que se convirtieron en *Fábulas de Papel* y terminó constituyéndose en un trabajo con poetas cubanos relevantes en una serie que produce ya su segunda temporada.

Como la inspiración primigenia parte del diseñador Mario David Cárdenas (aunque siempre con el acompañamiento, complicidad y codirección de la actriz titiritera Ederlis Rodríguez), la precisión de un espacio concreto se impone como pauta (la ciudad de intramuros, una tienda famosa, el jardín de Villa Berta y, como constante, el Lambe-Lambe).

Otra constante es que el tema siempre ha estado inspirado por un acontecimiento real de nuestro pasado nacional, que abre a su vez un campo infinito a la investigación documental a través de la lectura de libros de historia, periódicos, revistas de época, entrevistas, y en la primera parte del proceso se acumulan noticias, biografías, anécdotas, surgen personalidades referenciales y esto dota a las producciones de un matiz de teatro documental, donde cada objeto, dibujo y mínimo detalle del espectáculo hace referencia a una realidad. Por ejemplo, la flor amarilla de *Historias...* se conecta con Catalina Lasa, personaje real que yace en el Cementerio

de Colón; las campanas que se oyen en ambas historias refieren una historia de María de Zayas. En *El encuentro*, los comerciales, los personajes que visitaban la tienda, los bonos de compras, el plato volador en el que baja Rosita Fornés, los departamentos y cada objeto que se reproduce, existieron realmente, fueron reproducidos a partir de noticias, comerciales, carteles, gráfica de época y fotos que conservaban los empleados de la tienda entrevistados; y durante el espectáculo, la actriz va colocando piso sobre piso para aludir a los tiempos verdaderos de construcción del edificio. Por su parte en *El teatrino de Diego*, el jardín recreado, la casa (Villa Berta), los muebles, los interiores y muchos de los personajes son ilustraciones de fotos de la familia Diego y la Quinta del Medio. Cada escenario intentó reproducir, a su vez, el estilo de dibujo de Rapi Diego y convirtió en recurrentes a los personajes del libro *Soñar despierto* mientras que muchas recreaciones de los poemas se han

² Así se llama al teatro de miniatura que se hace dentro de una caja para un espectador único. El nombre data de 1989 y surgió en Brasil.

³ Teatro de papel.

El encuentro, Teatro la Salamandra



FOTOS INDIANA DÍAZ

hecho a través de lo narrado por Josefina (Fefé) de Diego en *El reino del abuelo*. Por lo que se constituye no solo en un homenaje al poeta, sino a la familia toda.

Por último, en todos los procesos, se crea un personaje ficticio que será el conector de estas realidades: Rosario en *Historias...*, Elena, la nieta de la dependienta de El Encanto en *El Encuentro*; en *El teatrino...* es Diego el niño que evoca a su abuelo y juega con su caja teatral. Todos estos personajes se construyen con sumatorias de biografías reales y, de cierta manera, estos entes conducen a ubicar «lo contado» en un momento concreto y en torno a un personaje principal.

La técnica que ha sido explorada en todas las producciones es el teatro de papel, se ha experimentado con teatro con objetos, teatro de miniatura y por supuesto, al estar ambientadas en un tiempo otro, el envejecimiento de las imágenes, los colores ocres, mates, se han convertido en sellos identificativos de las producciones del grupo. Por su parte los vestuarios en ambos espectáculos teatrales proceden de la mano de Eduardo Arocha y eso también se ha convertido en una constante y un lujo. Finalmente la música sucumbe —en total coherencia— a recrear una época específica con la ambientación correspondiente, y se refuerza con ello la unidad de estilo.

RETABLOS

Con el director del grupo Retablos, dirigido desde 2009 por el dramaturgo, diseñador y titiritero Christian Medina, realmente tengo una relación de amistad que surgió por mi admiración y respeto profesional hacia este artista y que, por supuesto, me hizo acercarme a su trabajo como una observadora «metiche» dentro de sus procesos teatrales.

Con Medina comenzamos nuestros intercambios de opinión a partir de su obra *Pico Sucio* (2009), un unipersonal hilarante, que tiene más de 250 funciones y que recientemente ha sido llevado a la televisión nacional en el programa *Retablos*

de Sueños (Cubavisión). Mis vínculos personales con él me han tenido cerca de sus producciones y muy al tanto de sus estrenos, pero es en 2016, cuando se muda de Cienfuegos hacia La Habana con todo su equipo, cuando mis intervenciones dentro de sus procesos se hacen más asiduas.

Medina tiene un proceso de trabajo muy íntimo, al ser el dramaturgo y diseñador de sus propios espectáculos sus procesos de investigación —también muy introspectivos— están muy completos cuando llega al trabajo de mesa con los actores. Si pudiera identificar recurrencias dentro de su repertorio, podría mencionar su estrecha relación con la literatura: sus obras parten bien de sus propios cuentos originales (*El hijo del viento*, *Tras la noche*, *El árbol blanco*, *La casa del Escarabajo*) o de adaptaciones de clásicos (*Pico Sucio*, *El ruiseñor*, *La muchachita del mar*). Esto implica un proceso de de-construcción y reestructuración indispensable donde el adaptador debe convertir la imagen propuesta y la voz del narrador en diálogos y acción titiritera.



Grupo de teatro Retablos.
Diseños de Christian Medina



Grupo de teatro Retablos.
Diseños de Christian Medina

Podría decirse que en Retablos lo primero en presentarse es la historia que se quiere llevar al público. Como es el propio Medina quien construye toda la producción (títeres, escenografías, accesorios, vestuarios, mecanismos sorpresas de mecanotecnia que también caracterizan el trabajo artesano del creador) el primer texto teatral resultante se compone como un *script* elemental (para precisar diálogos, caracterización de personajes y coherencia general del argumento); sin embargo —*canovaccio* al fin— es en el texto espectacular con acciones, tiempos y gestos titiriteros muy precisos (otro elemento puntual en el trabajo del grupo), dónde uno puede apreciar la historia total.

El entrenamiento titiritero es medular en Retablos, y existen muchas especificaciones concretas del director, en cuanto acentuar la pulcritud y claridad en el gesto titiritero, por eso los montajes gozan de pausas y cadencias que permiten al espectador disfrutar de algo que me gustaría llamar muy atrevidamente «los subtextos del muñeco». En las producciones de Medina es fácil de distinguir, en la acción del muñeco, meditación e ironía a través de pautar una coreografía de acciones muy precisas. Además, suele ser recurrente en sus espectáculos que el creador duplique títeres en muy disímiles técnicas (guante, peles (para mesa, piso o cuerdas), varillas, volumétricos) y esto exige un entrenamiento concienzudo en cada uno de sus integrantes.

Otro carácter de Retablos ha estado en representar temas «escabrosos» para el infante: la muerte, la soledad, la tristeza, el abandono parental. Y Medina lo ha logrado, como un pionero en esta materia en Cuba, con dos recursos muy preciosos: un lenguaje poético y metafórico que tiene la virtud de ser no solo sutil sino legible y una producción de personajes ridículos, jocosos (pienso en la Araña Úrsula de *Tras la Noche*, la abuela/bruja de *La Muchachita...*, o la cocinera de *El ruiñeñor*, por solo citar algunos) que por contraste, convierten en divertidas, situaciones complejas a nivel existencial dentro de las fábulas. Con actores jóvenes, formados en Retablos desde su egreso de las escuelas, las producciones más grandes del grupo han precisado de la maduración profesional de sus integrantes, por eso se alternan unipersonales muy exitosos del titiritero con producciones más grandes con un *team* que en *La casa del escarabajo* mostró al público la madurez alcanzada.



Clownscicos, Teatro Tuyo

TEATRO TUYO

De igual manera siento gran amistad a la vez que respeto por el desempeño llevado a cabo por el titiritero y clown Ernesto Parra al frente de Teatro Tuyo, cuyas creaciones son capaces de atraparnos a la vez que de hechizarnos. En el caso de Teatro Tuyo mi primera intervención teatrológica aconteció en su natal Tunas cuando *Gris* aún era un espectáculo que se había conformado con un conjunto de improvisaciones para graduar a estudiantes de la Escuela Profesional de Arte. Era *Gris* una divertidísima pieza cuya evolución devino en una representación cadenciosa, introspectiva, de fuerte contenido ambiental que en sus diez años de vida ha modificado vestuarios (he visto tres), accesorios e incluso composición total (de tres a dos actores) y ha merecido los reconocimientos más importantes de la crítica en Cuba y varios festivales del mundo.

Y aunque tienen un excelente asesor teatral, (mi profesor de carrera Omar Valiño) mi relación personal con sus hacedores me ha permitido intervenir en los procesos teatrales en momentos previos a su composición definitiva. Parra también construye sus propias dramaturgias, o

sea, que los argumentos de su repertorio parten de sí mismo como creador. Si bien en Christian Medina la historia está previamente elaborada en un cuento, en Teatro Tuyo podría afirmar que surge como una sinopsis argumental.

Me encanta husmear en los libros de dirección de los directores con quienes trabajo, están llenos de dibujos, bocetos, ideas, secuencias de acciones, referencias... pero mis preferidos son los de Parra, de los cuales no se despegaría y en sus visitas a La Habana siempre puedo ver de refilón, no sé si será por su naturaleza clownesca, pero son los más divertidos. Y es así como compone este director un argumento sinopsis que elabora de principio a fin y que luego va dividiendo en unidades autónomas de cadena de acciones porque hace unos veinte años en Teatro Tuyo no se habla, sí, se ríe, se simula, se articulan onomatopeyas y sonidos guturales, se hacen grandes gestos, se contraponen y se reinventan las utilidades de los objetos y sobre todo se acciona con la premisa de divertir y conmoverte.

El repertorio de Teatro Tuyo es también un espejo biográfico de la fisonomía grupal del colectivo. Como sucede en todas las agrupaciones el flujo de actores se altera con los más disímiles factores. Es por ello que Parra tiene tan diverso repertorio desde el unipersonal *La Estación* (2009) o *¡PUM!* (2017), al teatro familiar *Caras Blancas* y *Caminantes* (2015) o grandes producciones como *Superbandaclown* (2016) y *Olimpiclown* (2018) que reunía siete actores en escena, es una estrategia de adaptación que celebro desde lo personal.

El entrenamiento vuelve a ser un componente imprescindible del resultado del actor de Teatro Tuyo (físico y

clownesco) porque subyace una investigación profunda de su líder al establecer cinco categorías del clown, instrumentadas por Parra, que constituyen a su vez parte de su método actoral: lo exagerado, lo cómico, lo ridículo, lo absurdo y lo inesperado. Además se redonda en encontrar el arquetipo exacto de cada integrante para que, en coherencia con su rasgo determinante, se coordine su manera de interactuar, reaccionar hacia cualquier circunstancia y con ello se crea en escena una multiplicidad de lecturas y puestas que preservan una coherencia natural. Por ejemplo, retornando a *Gris*, no era la misma obra (aunque preserva cadenas de acciones y argumento) con Adrián Bello (un Toni —payaso tonto y despistado) o Leyder Puig (un Cara Blanca, melancólico, introspectivo) porque cada uno obedecía a su naturaleza clownesca dentro de la representación.

Al paso del tiempo, en ambos grupos he ido llegando cada vez antes a las producciones, en estos momentos siempre trabajo con los directores en función de su *script* o argumento y soy invitada a participar en varias etapas del montaje, lo que me ha permitido aprender de sus modos de operar en la escena y establecer un diálogo más intrusivo.

TEATRO DE LAS ESTACIONES

En el año 2014 el insigne director titiritero Rubén Darío Salazar me propone trabajar con él en la producción que por esos días preparaba: *Cuento de amor en un barrio barroco*: la historia —ambientada con la música y la figura del trovador Willian Vivanco— de un niño-adolescente, Wilo, que se enamoraba de una sirena en aguas del Caribe. Yo, confieso, entré en pánico. Tuve miedo de no estar a la altura del reto. Le sugerí —tímida pero vehemente— cambios puntuales en la fábula, acciones de personajes y carácter del héroe y, veinticuatro horas después regresaba el texto, modificado, atendiendo a mis apuntes. Hasta hoy, no deja de sorprenderme y conmoverme el alto grado de recepción, profesionalismo y humildad con que los hoy Premios Nacionales Rubén Darío y Zenén Calero, aceptan mis apuntes y ejecutan sus devoluciones.



Títeres del mundo, Teatro de Las Estaciones

Siguiendo mi propio guion, si pudiera establecer un lugar común para el proceso en las obras de Teatro de Las Estaciones me atrevería a considerar que es la historia base, que no el texto, lo primero en emerger en la mente de su creador; sin embargo, y porque inmediatamente a este montaje le siguió *El irrepresentable paseo de Buster Keaton*, que carecía de una historia aristotélica, ni siquiera legible y que se compuso a través de poemas y una posesión absoluta del espíritu surrealista, se desmorona mi tesis.

Creo que en verdad todo obedece, en Teatro de Las Estaciones, a una dramaturgia superior donde el director «prepara la obra soñada» cuando tiene la certeza de que cuenta con los dispositivos lógicos del espectáculo que anhela, y es que jamás deja de mirar hacia los integrantes de su grupo: a partir de sus cualidades, su experiencia o falta de ella, de sus potencialidades, es que el director compone su próximo estreno. Por ejemplo, los dos últimos espectáculos tienen una orquesta en el centro, de músicos muy jóvenes y muy comprometidos. En *Todo está cantando...* los músicos, jamás hieráticos ni indiferentes en la escena, hacían muy sutiles intervenciones en la puesta; un año después en *Soñar con los ojos abiertos* el propio equipo ya dice breves textos, hace mínimas intervenciones de interpretación que están mostrando un paso a paso que podría conducir a un rol más protagónico en funciones posteriores.

El irrepresentable... era interpretado por Iván García y María Laura Germán, que son los dos actores más veteranos dentro de las nuevas promociones y han hecho juntos más de quince obras. Esa relación íntima entre los dos personajes no habría sido posible sin la experiencia y la verdadera conexión emotiva de los intérpretes de este paseo onírico. Creo que en reconocer y explotar las potencialidades

de sus actores, bailarines o músicos subyace una de las estrategias más eficientes de los repertorios de Teatro de Las Estaciones. Reitero que en el caso de Salazar, que está componiendo a la vez tantas acciones importantes, el montaje de su obra pertenece a una cosmogonía más grande que la de un texto, un tema o un autor. Si bien, con más de treinta producciones teatrales dentro de su repertorio puede establecerse recurrencias entre algunos autores: Federico García Lorca, José Martí, Dora Alonso, Norge Espinosa y el mismo Salazar, no es un patrón que pueda englobar la línea del grupo, una que está fuertemente definida por la construcción de la imagen a cargo de Zenén Calero.

Zenén y Rubén ensamblan sus saberes y dotes como un perfecto mecanismo de relojería. Los cientos de proyectos disímiles que han emprendido juntos llevan implícitos la contribución equilibrada de sus dos visiones. Contenido y forma se acoplan: desde Teatro de Las Estaciones no existe el uno sin el otro y uno no se encuentra frente a una única manera de hacer creativa y un único individuo para seguir sus maneras de producción sino de dos maneras de hacer distintas que conforman el espectáculo total.

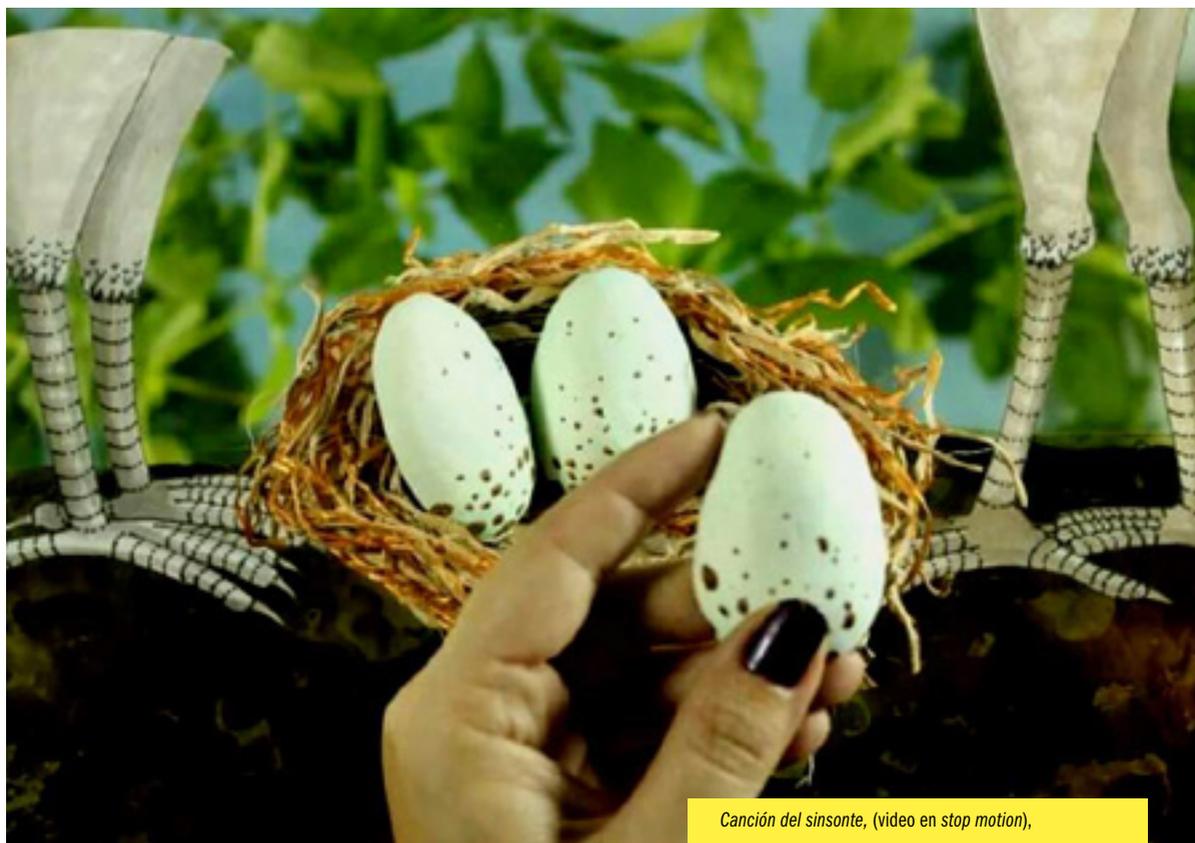
En las últimas producciones, como en todas, se evidencia el arte de Zenén como un lenguaje autónomo, ocupando ese rol protagónico donde recordar la puesta (al menos para mí) es inalienable a recordar sus imágenes. El jolgorio que provocaba la orquesta en vivo junto a Willian Vivanco y sus canciones para dibujar un amor juvenil entre una sirena negra y un niño Wilo, santiaguero y tremendón, no se puede separar de una escenografía que descansa en los pendones, en los cabezudos del carnaval caribeño y la imagen de esa diosa de tres cabezas, dueña de los mares, matriarcal, amenazante y a la vez increíblemente sensual, resulta sin dudas, impactante.

Es imposible adentrarse en la historia medieval de *Los dos Príncipes* sin esa

ambientación exacta de luces y sombras, sin los vestuarios y los dorados de aquellos tejidos cortesanos hechos con profundo detalle y replicados con fibras naturales en la ropa de los pastores. Ahora, en el punto cúspide de su creación, somos testigos de una producción totalmente construida con materiales de cosas desechadas o reutilizadas, no existe ningún personaje, accesorio ni elemento escénico en la obra *Todo está cantando...* que no parta de un objeto de esta índole, el reciclado signa la puesta justamente porque al constructor y esteta le obsesionaba aquel verso que reza que a las cosas que son feas hay que ponerles un poco de amor. Los vestuarios y calzado recrean la época de los setenta y ochenta, cuando muchos de nosotros, por entonces niños, nos sabíamos todas las canciones de Teresita Fernández; aunque la puesta tiene un claro principio de homenaje y rescate hacia esta figura de nuestra cultura si bien se la presenta a muchos niños actuales por vez primera, es a los padres a quienes hace llorar en un hermoso viaje de nostalgia.

Mi trabajo con el grupo es más apreciativo e intuitivo —quizás hasta impresionista— que metodológico o investigativo. Cuando llego a los procesos de Rubén, el director ha leído, hurgado, revisado videos, hecho búsquedas de internet, explorado música que casi siempre también examina con consejeros precisos y Zenén ya tiene los bocetos en colores. Cuando yo arribo al *work in progress* suelo apropiarme de lo ya investigado para mi propia «cultivación». Pero no todos los procesos siguen un mismo curso, porque si bien en *Barrio Barroco*, *Los dos príncipes*, *Retrato...* y *Todo está cantando...*⁴ mi primera relación fue con el texto espectacular, en *Buster Keaton*⁵ solo me incliné a conmovirme —¡hasta la octava función!— desde lo que me ofrecía la escena y la relación entre los personajes/actores, me extasié en recordar el surrealismo, el dadaísmo desde mis propias añoranzas de estilos. Con *Señá Rosita*⁶ nos sumergimos en conjunto a elucubrar sobre la cachiporra y sus «desafueros», escudriñar sobre el títere de guante, su historia y su conexión con el vulgo y su visceralidad.

No, las variables de intervención no han sido iguales; aunque sí han tenido una constante: el respeto mutuo al rol de nuestros respectivos quehaceres y reincido en esta máxima: todavía hoy me asombra el alto grado de recepción que tienen los líderes de esta agrupación ante mis observaciones, que repito, han sido mínimas, puntuales, y sigo agradeciendo que personas de tan vasta experiencia me dejen inmiscuirme dentro de sus obras de arte. A lo largo de estos años Rubén, Zenén, los actores y actrices, el equipo técnico todo, me han mostrado de qué forma el rol del crítico también se puede constituir en acto de creación y por ello quiero agradecer cada encuentro.



Canción del sinsonte, (video en stop motion),
Grupo de Teatro de Las Estaciones

COLABORACIÓN Y NUEVAS EMPRESAS

En diciembre del 2019 el Secretario General de la Unima en Cuba y Vicepresidente de Unima 3 Américas Rubén Darío Salazar coordinó una expedición teatral a Santiago de Cuba. La cartelera la conformaban los cuatro espectáculos de teatro para niños que habían obtenido los premios Villanueva de la Crítica en ese año: *El encuentro* (Teatro La Salamandra), *La casa del escarabajo* (Retablos), *¡Pum!* (Teatro Tuyo) y *Todo está cantando en la vida* (Teatro de Las Estaciones). Ese mismo año, junto a otros creadores, habían compartido en Matanzas una semana de taller con la objetera Dra. Shaday Larios y el hacedor de autómatas Jomi Oligor en la primera edición del EIRA.⁷

A lo largo de los años los miembros de estos colectivos han tenido colaboraciones internas porque creo que al transcurrir del tiempo todos hemos comprendido que el teatro debe constituirse en metáfora de la hermosa geografía que es nuestro país —esto es, pequeñas islas conformando nuestro archipiélago— y creo que subyace en esa colaboración interna una admiración y respeto mutuo por el trabajo

de los colegas. *Gris* (espectáculo de Teatro Tuyo) tuvo un montaje con una de las actrices de Teatro de Las Estaciones; el cartel de *Cuento de amor...* fue diseñado por Mario David Cárdenas (Teatro La Salamandra); en estos momentos Christian Medida y «los salamandros» trabajan juntos en su última producción *En busca del soldado desconocido*; y son los diseños de Cárdenas también los protagonistas del próximo estreno de Teatro Tuyo en Las Tunas.

⁴ *Cuento de amor en un Barrio Barroco* (2014), *Los dos Príncipes* (2016), *Retrato de un niño llamado Pablo* (2018) y *Todo está cantando en la vida* (2019).

⁵ *El irrepresentable paseo de Buster Keaton* (2014).

⁶ *El Retablillo de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (2017).

⁷ Encuentro Internacional Retablo Abierto.

Muchas cosas les son comunes a estos grupos, y en este año de pandemia —que sigue demorándose en terminar— todos, desde marzo y abril pasado (2020) comenzaron a hacer varias producciones para las redes sociales que, en cada uno de los casos, ha concluido con proyectos más grandes en televisión nacional. Con los teatros cerrados, cada uno de los líderes de las compañías junto a su equipo, han explorado los recursos audiovisuales a su alcance para que el teatro no pare.

Rubén Darío Salazar con Teatro de Las Estaciones comenzó por su perfil de Facebook con un par de series: *Un minuto con Pelusín del Monte (Aprende desde casa)* y *Los minutos de Pelusín del Monte (¡Que no cierre el telón!)*.⁸ Ambas salían en las redes los sábados y domingos, a las 11:00 a.m., durante los meses que duró la cuarentena, las hacían coincidir con los horarios en que la compañía tiene sus funciones. Luego realizaron la serie de siete capítulos para TV *Los títeres del mundo*, grabaron también para la televisión el espectáculo *Todo está cantando en la vida* y *Alicia en busca del conejo blanco*. Ya han hecho tres temporadas de *Corazón Feliz*, que se transmite cada sábado por Cubavisión y produjeron, junto a Ivette Ávila y su equipo, el video clip, con *stop motion*, *Sinsonte*. Recientemente, y para celebrar el Día mundial de la Marioneta, de vuelta a las redes sociales, transmitieron durante un mes la serie *Titiriteros al minuto* y han participado en más de cuatro eventos y festivales nacionales o internacionales realizados de manera virtual.

Desde Las Tunas, el director de Teatro Tuyo, Ernesto Parra, junto a su equipo de actores, empezó a producir *Payasos a domicilio*,⁹ que comenzaron como clases vía WhatsApp para los alumnos del primer año de la recientemente fundada Escuela Nacional de Clown, y que también se difundieron por las redes. Con una productora independiente (Salamandra Audiovisuales) se

grabaron siete capítulos de *La casa de Papote*, programado luego por Cubavisión y se puede encontrar en YouTube. En estos momentos están grabando *Clownsicos*, un programa concierto que desde la música y los sketches se constituye en un homenaje a clowns/payasos de reconocimiento universal y de Cuba.

Asimismo, desde La Habana, Teatro de Títeres La Salamandra filmó dos capítulos de *Fábulas de Papel* dónde se narraban, en menos de tres minutos, fábulas de La Fontaine, apoyados en el teatro de papel, y estas cápsulas también fueron divulgadas por la televisión. El ICRT, desde su departamento de programación infantil, les invitó a elaborar una serie con teatro de papel y apoyó la producción de *El Teatrino de Diego*, esta primera temporada tiene diez capítulos con poemas de Eliseo Diego y en estos momentos preparan una segunda temporada con los poemas del gran pedagogo Raúl Ferrer.

Christian Medina, por su parte, desde el encierro de su casa, comenzó a construir marionetas con objetos, y esos procesos eran compartidos por las redes. En el espacio televisivo *Retablos de Sueños* se televisaron los espectáculos *Pico Sucio* y *El rruiseñor* y, como coordinador de la primera especialidad titiritera en la enseñanza artística, estuvo filmando varias clases de construcción y animación para ser transmitidas por la televisión.

Y ese también es uno de los rasgos comunes de los miembros de estos colectivos. Todos han creado, en sus respectivas provincias, escuelas para la formación de una nueva generación de clowns y titiriteros. Christian Medina es el coordinador de la especialidad titiritera en la ENA, allí imparte Atrezzo, Dramaturgia y entre su claustro se encuentran también los miembros de La Salamandra. Con Rubén D. Salazar arriba a su segundo año la unidad artística docente Carucha Camejo y Ernesto Parra dirige y coordina también la primera Escuela Nacional de Clown del país.

No es cierto, que el rol de asesor teatral invalide al teatrólogo de ejercer la crítica, en efecto, el mejor ejercicio de criterio, a mi forma de ver, es el de convertirte en un activo más dentro del proceso teatral —no lo cambiaría por otro. Lo que también resulta irrefutable es que el ejercicio de la crítica (desde la percepción de los otros) de una persona que trabaje con un grupo de teatro o varios presenta, *a priori*, un conflicto de intereses del que no se puede desprender. Si uno se convierte en un promotor elogioso del trabajo de los grupos de los que forma parte, es un ejercicio ilícito, y si uno resalta aspectos negativos en el trabajo de otros espectáculos también parecería poco ético, aunque uno y otros fueran evidentes en sus respectivos desempeños. Por eso me he permitido este viaje íntimo y personal —lo que alguien podría juzgar también— para compartir un poco del quehacer de estos cuatro colectivos teatrales de los que agradezco, infinitamente, el privilegio de estar cerca. 

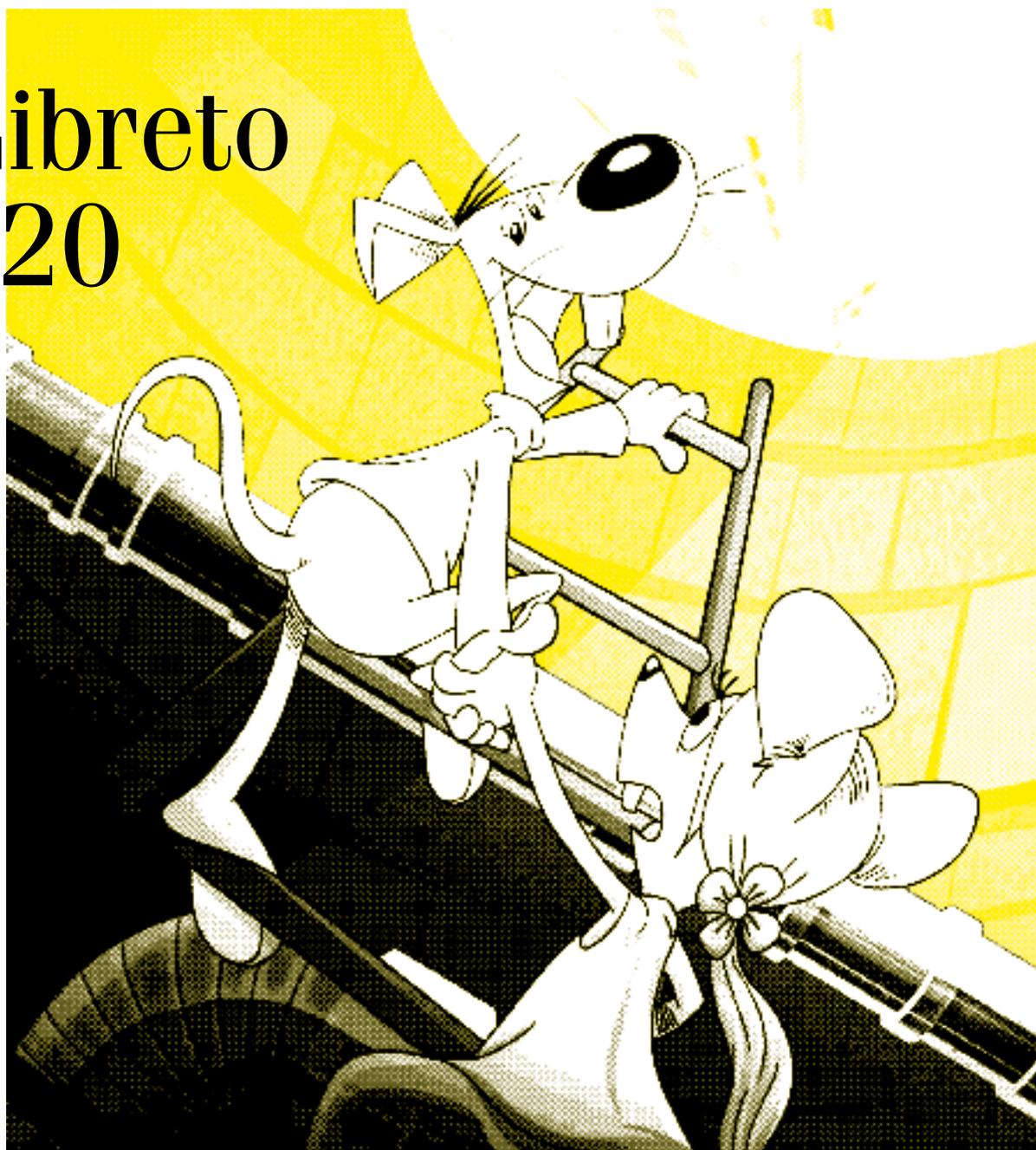
⁸ Facebook de Teatro de Las Estaciones.

⁹ Facebook de Ernesto Parra o Teatro Tuyo.

MAIKEL CHÁVEZ GARCÍA

VIDA Y MILAGRO DE FEDERICO MALDEMAR

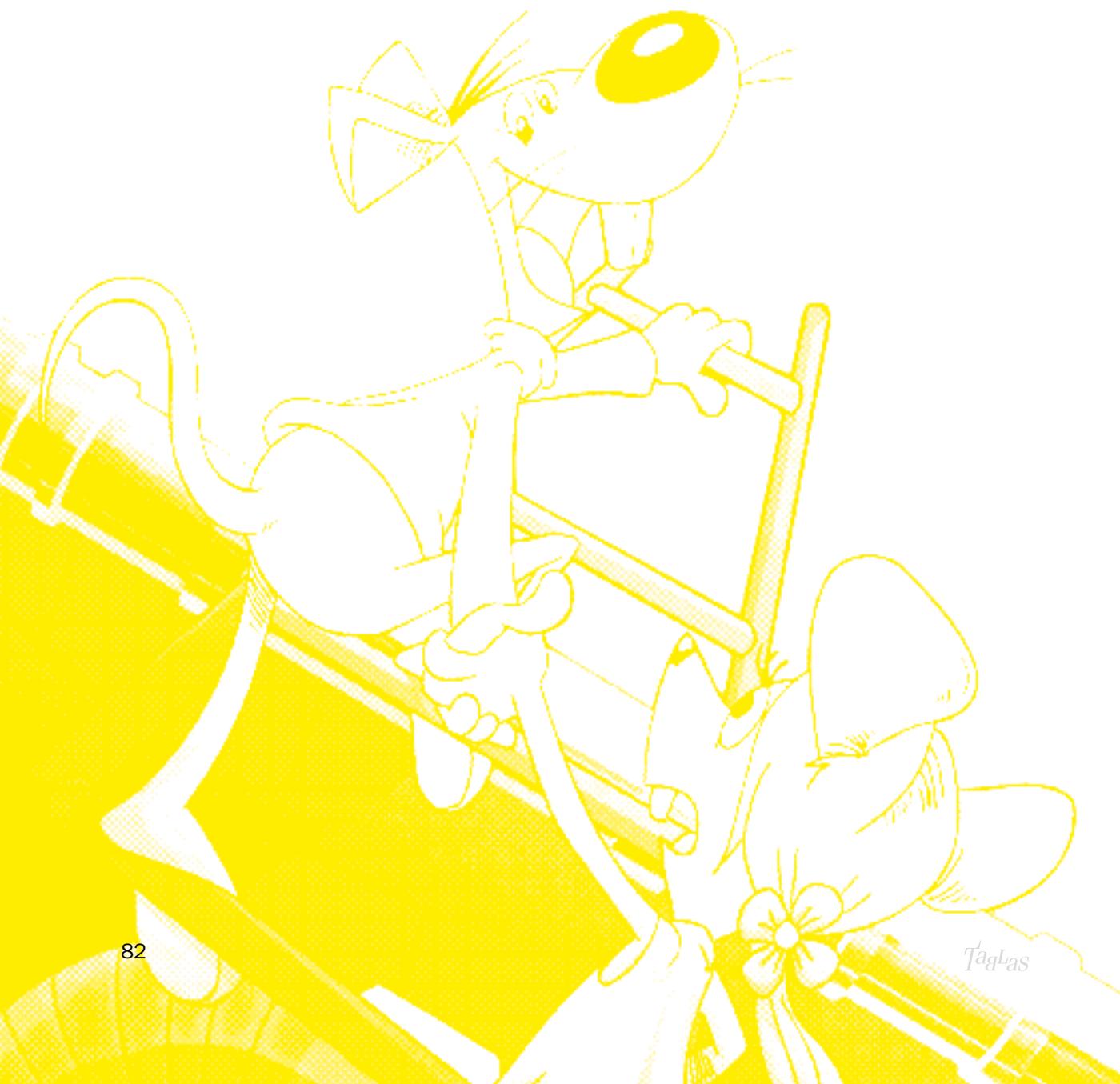
Libreto
120





MAIQUÉL CHÁVEZ GARCÍA (Caibarién, 1983). Dramaturgo, teatrólogo, escritor, asesor teatral, actor, director de radio y profesor especializado. Licenciado en Arte Teatral en el perfil de Teatrología por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Miembro de la Uneac y de la ASSITEJ con más de veinte libros publicados en Cuba, México, España y Estados Unidos. Su obra abarca principalmente teatro y cuento, aunque también resalta su labor como guionista para radio, televisión y cine.

Entre sus publicaciones destacan *Con ropa de domingo*, *Un mar para Tattillo*, *El circo del poder*, *Puerto de Coral*, las colecciones *Pueblo Chiflado* y *Planeta Cachivache*, entre otros. Ha recibido múltiples premios, por solo citar algunos: Dora Alonso, José Jacinto Milanés, Villanueva de la Crítica, Fundación de la Ciudad de Gerona, Caricato y Caracol.



El milagro de FEDERICO MALDEMAR

MARILYN GARBEBY OQUEANDO

Escribir para niñas y niños es un acto al borde del milagro. Los personajes que descubrimos en la infancia nos acompañan a lo largo de la vida, y volver a encontrarlos en el camino es fuente de alegría y pretexto para pensar en la moraleja que contiene la historia que protagonizan. Este es uno de los motivos por los que recomiendo la lectura de *Vida y milagro de Federico Maldemar*, del dramaturgo Maikel Chávez.

Al autor le fue dado el talento para contar historias, y es tan desbordada su imaginación que debe romper los límites humanos y apropiarse de los títeres para compartirla con los demás. Por eso, en buena parte de su obra para el teatro, actores y muñecos suben al escenario, narran una fábula que asombra a quien la escucha por su belleza, por la fuerza del conflicto que presenta, y por la manera tan disparatada de llegar al final feliz.

Vida y milagro de Federico Maldemar, tiene como protagonista a un ratón, personaje titiritero, animado por un actor que le transmite todo el calor humano que necesita el objeto animado para convertirse en presencia escénica. Toda la acción se desarrolla en dos espacios muy bien delimitados y perfectamente definidos: la ciudad llena de luces, que vive a un ritmo frenético, con habitantes que lanzan la basura a la alcantarilla, el escenario principal de la obra. Así que el lector podrá imaginar que el conflicto se tornará de difícil solución.

Concebida en un acto único, con retrospectivas que permiten comprender la conducta de los personajes, con pasajes de ensueño donde conviven los protagonistas de la pieza con figuras de cuentos clásicos y de dibujos animados, desde el primer parlamento comienza el juego. El actor pide a los espectadores que se abracen, que intercambien buenas energías para que la función transcurra en perfecta comunión. No importa si el compañero de al lado es un desconocido.

Se trata de una historia de amor entre dos ratoncitos, frustrada por las contradicciones entre los que viven en la ciudad y los que sobreviven en la alcantarilla. Federico Maldemar es el protagonista, y aparece como un déspota que abusa del poder para imponer el miedo e impedir que el amor sea la tabla rasa de su comunidad.

El sentido del humor del autor se evidencia desde el principio de la trama, con la escena donde parodia el cuento de Blancanieves, y esa lata de sardina que sirve como espejo mágico a Federico para preguntarse por su destino.

La noticia de que existe un personaje más perverso que él, altera la existencia de Federico. La lata de sardina describe los destrozos causados por las ratas en la ciudad, ¡¡¡que hasta provocaron el cierre de una escuela!!! Los titiriteros le proponen resolver amigablemente el conflicto pero Federico, a imagen y semejanza de tantos seres humanos, prefiere el lenguaje de la guerra.

Una escena bellísima y conmovedora es la del diálogo entre Victoria niña y Federico niño. Victoria niña, a quien el Conejo blanco de Alicia le despierta las esperanzas de un mundo mejor, le dice a Federico niño: «¡Te imaginas! Un lugar donde podamos convivir todos juntos: ratones, murciélagos, humanos, conejos, extraterrestres, vivos, muertos, nacidos y por nacer, sería maravilloso! Sin que los unos les tengan miedo a los otros. Un sitio donde llueva café en el campo y bombones en la ciudad».

Es decir, el sueño de un mundo donde se respete la diversidad. Y el dramaturgo lo reclama con una mezcla de poesía, humor y música. Espero que el mensaje cale hondo en sus jóvenes espectadores y en los padres que los acompañan al teatro.

Hay que decir que los padres de los protagonistas se oponen a la relación entre ellos, tal como sucedía con las familias de Verona, los Montescos y Capuletos. Y Victoria debe lidiar, además, con el rencor acumulado por el ratoncito Federico contra los hombres y mujeres de la ciudad de las luces y contra los detritus arrojados a las alcantarillas.

Teatro Pálpito estrenó la obra, con el autor como protagonista, interpretando a Federico. La experiencia de escribir y actuar le permite a Maikel imaginar sus historias para el teatro soñando la futura puesta en escena, sugerir diferentes técnicas de animación, y hasta elegir los colores de la escena.

Esta pieza es como un juego de niñas y niños, donde ellas son las que se rebelan ante el uso desmedido del poder. Por aquí desfilan personajes de cuentos, leyendas, dibujos animados. Y los títeres expresan los deseos infantiles: aquella quiere ser la princesa encantada a quien despierta el príncipe con un beso, él quiere ser una marioneta como Pinocho, hacer un collar de estrellas para su mamá, ser rescatado por su papá del vientre de la ballena.

La publicación del texto propiciará futuros montajes en los que títeres y actores renueven el deseo de jugar a transformar el entorno en que vivimos. No más guerras, no a la destrucción del planeta, no a la intolerancia, no al uso abusivo del poder.

Si el Conejo blanco nos recuerda que no hay límites a los sueños, Federico nos alerta: ¿De qué sirven los sueños si no luchamos por lograrlos?

Vida y milagro de Federico Maldemar debiera volver a escena en estos tiempos de pandemia. Sus personajes insisten en que es posible preservar el planeta y vivir en paz. El autor, Maikel Chávez, escribirá muchas obras donde dará rienda suelta a su imaginación, y niños y padres volverán a aplaudirlo como espectadores.

VIDA Y MILAGRO DE FEDERICO MALDEMAR

Tienes que tener presente una sola cosa, porque es mucho más importante que las otras: No hay que preocuparse de lo que dicen los demás. Si piensas siempre en lo que dicen los demás y luego haces siempre lo que hacen los demás, acabarás siendo igual que ellos y ya no podrás soportarte a ti mismo.

Berti Bartolotti en *Konrad o el niño que salió de una lata de conservas*,

CHRISTINE NÖSTLINGER

PERSONAJES

ACTOR

FEDERICO MALDEMAR

VICTORIA

TITIRITERO 1

TITIRITERO 2

NOVIA

NOVIO

LATA DE SARDINAS CON CARA DE FEDERICO

FEDERICO NIÑO

VICTORIA NIÑA

PADRE DE FEDERICO

MADRE DE FEDERICO

PADRE DE VICTORIA

MADRE DE VICTORIA

OTROS PERSONAJES QUE INTERVIENEN

CORO DE RATONES

GRUPO DE VICTORIA, INTEGRADO POR MICKEY MOUSE, PIXIE Y DIXIE, SPEEDY GONZÁLEZ, JERRY,

STUART LITTLE, SÚPER RATÓN, PINKYY CEREBRO, PIP, entre otros

FLAUTISTA DE HAMELIN

La acción

En varios espacios, sobre todo se desarrolla entre los contrastes de la oscura alcantarilla y la gran ciudad iluminada. Es importante jugar con la desproporción de los elementos, como ocurre en el mundo de los sueños, recurso que enriquece el universo de los títeres.

Prólogo

En proscenio un actor habla al público sin reparos.

ACTOR. Nunca me he aprendido el reloj. A veces en la calle me preguntan la hora y siempre tengo que enseñarle la muñeca al que pregunta para que vea por sí mismo. Claro, nunca mi reloj ha estado cuerdo, así que quién me pregunte la hora no tendrá el tiempo exacto de la realidad. Tampoco me sé cuál es la derecha ni cuál es la izquierda. Me dicen: recuerda, la derecha es la mano del corazón, pero creo que el corazón está en el centro del pecho y por eso siempre lo olvido. Ustedes sí saben cuál es la diestra y cuál la siniestra. Sí, la derecha y la izquierda. Por favor, demuéstrenmelo. A ver, cuando yo diga DERECHA, miren todos a la derecha. Cuando diga IZQUIERDA miren todos a la izquierda. Hagamos una prueba: DERECHA.

Espera a que todos miren a la derecha.

ACTOR. IZQUIERDA.

Espera a que todos miren a la izquierda.

ACTOR. DERECHA.

Espera a que miren a la derecha.

ACTOR. *(Acelera el ritmo, juega con esto.)* IZQUIERDA. DERECHA. DERECHA-IZQUIERDA. IZQUIERDA-DERECHA.

Un momento. Disculpen que los interrumpa. Me acabo de dar cuenta de algo sustancial. Cuando digo DERECHA, todos miran a la derecha, y cuando digo IZQUIERDA todos miran a la izquierda. Salvo algunas excepciones, se cruzan las miradas. No siempre se debe mirar al mismo sitio. Porque entonces, ¿a quién le guiñamos un ojo? ¿Quién nos lo guiña a nosotros? Resultará un poco raro lo que les pediré ahora... Esta historia que veremos a continuación trata de encuentros y despedidas, de amor y desilusiones. Pero si sigo contándoles, les vendo el final. Todo va por un abrazo. Por una unión. No podemos andar la vida entera esperando ver historias de amor para creer en el amor, historias de uniones para creer en la unión. Así que no les diré DERECHA e IZQUIERDA, solo les pediré que, aunque no conozcan a la persona que está a su lado, al conteo de tres se voltee y le dé un abrazo. Solo así, con lo raro o hermoso que experimente en ese abrazo, entenderá esta obra. Espero que se abracen y se apagarán las luces, espero que se abracen y comenzará la obra al conteo de tres... Y uno... y dos... y tres. ESPERO QUE SE ABRACEN.

Apagón. Entra música. Inicio de la obra.

ACTO ÚNICO

Se escucha una marcha nupcial y aparecen dos títeres ratoncitos vestidos de novios. Se van a casar. Los actores lanzan arroz y gritan ¡Que vivan los novios! De repente entra Federico Maldemar con su plataforma y su micrófono.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Señoras y señores! ¡Niñas y niños! ¡Títeres y títaras! Ha sido decretado por ley de quien les habla que a partir de este instante y para siempre no habrá bodas en este sitio. Así que, por consiguiente y haciéndome honor a mí mismo: ordeno que encierren a esos tontos en la parte más oscura de la alcantarilla.

NOVIA. Pero... usted no puede hacernos esto.

NOVIO. No es justo.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Quiénes son ustedes para decidir qué es lo justo o no en este sitio? Mi alcantarilla es mía y en ella se hace lo que yo decida. Además, me parece que les estoy dando demasiadas informaciones. Cuando yo digo esto, es esto; cuando digo aquello, es aquello; y cuando digo lo de más allá, es lo de más allá.

NOVIA. Por favor, se lo suplico. Nosotros nos amamos.

NOVIO. Sí, nos amamos. Por eso decidimos casarnos.

FEDERICO MALDEMAR. Además de ser encerrados, los condeno a estar bien lejos el uno de la otra y la otra del uno. La palabra amor me da náuseas y no debe mencionarse en este sitio. *(Se dirige a los títeres.)* Enciérrenlos. Estas son las leyes que yo dicto porque sí, que yo invento porque sí, que me salen del corazón, que está duro como una roca, porque sí. Sin más... me marcho.

Se escucha una música triste. Quedan a ambos lados del escenario, encerrados en celdas separadas, los dos ratoncitos que iban a casarse. Se ilumina el centro del retablo y está Federico cantando.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Es la vida en la alcantarilla!

sin posibilidades.

Si tienes sueños,

mejor olvida;

solo olor a postillas,

porque así es

¡la vida en la alcantarilla!

No escogí ser un ratón

siempre echado en un rincón.

No escogí perder de vista

lo que soñaba,

lo que amaba.

Eres un ratón:

estás diseñado

para vivir en la alcantarilla;

que todos te persigan,

que intenten aplastarte.

No importa que tú llores,
no importa que tú grites:
¡eres de la alcantarilla!
¿Qué vida puedes llevar?:
podredumbre, mal olor,
oscuridad y desamor.
Es la vida, es la vida, es la vida
¡en la alcantarilla!
Aquí gana el más fuerte,
aquí gana el más veloz.
Soy ese audaz y feroz.
Aquí gana el que no ame,
aquí gana el que se imponga.
Aquí gana quien no llora
ante una estrella fugaz.
Es la vida, es la vida, es la vida
¡en la alcantarilla!

Se apaga el sitio donde Federico cantaba y bailaba, y se iluminan tenuemente las dos celdas donde los enamorados ratoncitos permanecen encerrados.

NOVIA. ¿Por qué le hacemos caso a un ratón tan villano? ¿Acaso no es posible amar aunque vivas en la alcantarilla?

NOVIO. Siempre supe que debía escapar de este lugar. Si juntos hubiésemos huido, nada de esto habría pasado.

NOVIA. ¿Por qué tengo que irme del sitio donde está mi familia? En esta alcantarilla yo nací, en esta alcantarilla yo crecí, en este mismo sitio a ti te conocí.

NOVIO. Éramos entonces dos ratoncitos que corrían y sin darnos cuenta tropezamos.

NOVIA. Yo reí y no supe nunca por qué.

NOVIO. Yo temblaba de la cabeza a los pies. No supe nunca por qué.

NOVIA. Es el amor... entonces lo sentí. Era el amor que llegaba a mí disfrazado de ti.

NOVIO. Era el amor, lo supe solo de mirarte a ti. Y comprobé que, contrario a lo que se dice en este sitio, el amor también puede sentirse en una alcantarilla oscura y maloliente.

NOVIA. En cambio, ahora nos separan. ¿Por qué?

NOVIO. No es nuestra culpa, es ese monstruo que se cree que de todo puede disponer.

NOVIA. Antes la vida era distinta en esta alcantarilla.

NOVIO. Nadie mandaba ni ordenaba. Nadie obligaba.

NOVIA. Hasta que él se autoproclamó dueño y señor de nuestro sitio, de nuestra alcantarilla.

NOVIO. No sé por qué todos temimos, no sé por qué le hicimos caso.

NOVIA. Sin darnos cuenta, nos ha llevado al fracaso.

NOVIA. Es un perverso ratón
de cruel y duro corazón
que ha destrozado nuestro amor.

NOVIO. Si existiera algún milagro,
si alguien pudiera con él.
Mientras tanto hay que estar
sufriendo y separados,
sin amar, amando.

NOVIA. Amando y sin poder amar,
no creo que lo pueda soportar.

NOVIO. Son sus leyes, sus inventos, es la dura realidad de vivir bajo el mandato de un ratón perverso e ingrato que solo busca lo peor.

Suben las jaulas donde están encerrados los ratoncitos y se alejan.

NOVIO. ¡Adiós, amor! Prometo siempre recordarte, llevarte en mi alma a todas partes.

NOVIA. ¡Adiós, amor! Prometo amarte, aunque me envíen para otra parte.

Se pierden las jaulas mientras en un coro de voces se escuchan a los novios que alternadamente se dicen: «¡Adiós! ¡Adiós, amor! ¡Adiós!». De inmediato se ilumina el retablo y vemos a Federico en el centro.

FEDERICO MALDEMAR. *(Se dirige a los titiriteros.)* ¡Traedme la lata de sardinas que refleja mi imagen!

TITIRITERO 1. ¿No le da pena lo que hizo?

FEDERICO MALDEMAR. ¿Quieres que te diga la verdad? No recuerdo lo que hice.

TITIRITERO 2. ¡Ha impedido que esos dos ratoncitos se casen!

FEDERICO MALDEMAR. ¡Ah! ¿Eso fue lo que hice? *(Ríe.)* Ha sido por el bien de la alcantarilla. Hay reglas, normas que deben cumplirse. Cuando uno es malo, es malo. Y ser malo es de lo más delicioso. Si fuera bueno, si me hiciera de miel, me comerían las hormigas.

TITIRITERO 1. ¿En qué te has convertido?

TITIRITERO 2. Antes no eras así.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Calla! No me gusta recordar el pasado. El pasado ya es pasado y en mi mente está enterrado. Lo importante es el presente y el futuro anhelado. ¡La lata de sardinas que refleja mi imagen, por favor!

Los titiriteros traen una lata de sardinas que funciona como especie de espejo mágico.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Oh! Dime, reflejo de mí mismo mágico, ¿quién es el más perverso entre todos los perversos? ¡Contesta!

LATA DE SARDINA CON CARA DE FEDERICO. ¡Tú mismo!

FEDERICO MALDEMAR. *(Alegre.)* ¿Lo oyeron? Soy el más malo de todos los malos.

LATA DE SARDINAS CON CARA DE FEDERICO. Pero a unas cuadras de aquí hay otra alcantarilla donde vive una rata que también se ha autoproclamado reina y empieza a ser más cruel que tú.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Cómo dices?

LATA DE SARDINAS CON CARA DE FEDERICO. Su nombre es Victoria, y lo saborea muy victoriosa. Ha comenzado a reunir todas las tropas de ratas y ratones que viven en las alcantarillas de la ciudad. Tiene una flauta mágica que según cuentan pertenecía a un famoso flautista de una ciudad lejana... Tiene planes bien perversos. Observa en mi reflejo todo cuanto ha hecho.

La escena se desarrolla con títeres planos que ilustran las catástrofes que va narrando la lata de sardinas con cara de Federico.

LATA DE SARDINAS CON CARA DE FEDERICO. La perversa Victoria envió a su escolta a conseguir esa flauta porque al sonarla es capaz de reunir a cuantos ratones y ratas hay en la ciudad. Hace una semana logró invadir una escuela. Los niños estudiaban y de repente tuvieron que salir corriendo porque en todos los rincones había roedores. Conclusión: cerraron la escuela. Hace apenas cuatro días invadieron las calles principales, viraron los basureros y esparcieron la basura por doquier. Los carros no pueden transitar, la gente no sale de sus casas porque afuera huele mal. Está desolada la ciudad. Ayer mismo ella tocó su flauta y reunió a la mitad de tus ratones.

FEDERICO MALDEMAR. ¿La mitad de mis ratones se fueron con ella?

LATA DE SARDINAS CON CARA DE FEDERICO. Sí, estás perdiendo las tropas. Creo que prepara incendiar los edificios más importantes, los hospitales, los parques, los cines. La perversa rata llamada Victoria es en este momento la más temida entre todas las ratas de alcantarilla.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Basta! Tengo que hacer algo. Ella no puede ser más mala que yo.

TITIRITERO 1. Tal vez la solución sea el bien.

TITIRITERO 2. ¡Claro, en los cuentos de hadas el bien siempre triunfa sobre el mal!

FEDERICO MALDEMAR. Tontos, tontos y, más que tontos, retontos. Creer en cuentos de hadas. ¡El mal siempre triunfa!

TITIRITERO 1. A lo mejor si reunimos las tropas...

TITIRITERO 2. Las pocas tropas que nos quedan, pues Victoria con su flauta se ha llevado la mitad de la comarca.

TITIRITERO 1. Podríamos comenzar por hacer las cosas bien. Quitaríamos esa imagen de que los ratones son una epidemia, limpiaríamos la ciudad y convenceríamos a todos de que con un poco de cariño se puede crear un milagro.

TITIRITERO 2. Eso es, podríamos lograr que los niños adopten de mascotas a los ratoncitos.

TITIRITERO 1. No todos los ratones son malos. El mismísimo Ratón Pérez por los siglos de los siglos lo único que ha hecho es traerles regalitos a los niños.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Frescos, más que frescos! ¡Refrescos! El ratón Pérez en un ladrón. Lo único que hace es robar dientes. Tiene su negocio y les hace creer a los niños que les llevará regalitos para que los muy tontos anden

deseando perder sus dientes de leche. Lo solución es un ataque. Tenemos que vencer a esa rata pollera, a la malvada Victoria. Debemos hacernos con el poder. La ciudad será mi alcantarilla. Reúnan a mis tropas. Acabaremos con Victoria. Volveré a ser el más temido de todos los temidos. ¡En marcha!

Federico hace mutis, se quedan en escena los titiriteros, que no visten con los característicos trajes negros.

TITIRITERO 1. ¡Esta historia debía comenzar de otra manera!

TITIRITERO 2. Tal vez con el típico «¡Había una vez!».

TITIRITERO 1. Pues sí. Antes todo era distinto.

TITIRITERO 2. Si uno pudiera volver en el tiempo para arreglar las cosas.

TITIRITERO 1. ¡Había una vez! ¡Érase que se era una vez! Un ratoncito llamado Federico, el hijo número 300 del parto 16 de su madre, la ratona Diana, quien por entonces era la princesa de esta alcantarilla. Federico era un ratoncito alegre que pasaba todo el día correteando.

Ahora representarán en retrospectiva la vida de Federico. Los títeres tal vez pueden estar en blanco y negro, como esas películas antiguas.

TITIRITERO 1. En la alcantarilla todo era paz y felicidad.

TITIRITERO 2. La madre y sus tantos, tantísimos hijos vivían felices junto al padre.

MADRE DE FEDERICO. ¡Nuestro hijo es muy valiente!

PADRE DE FEDERICO. De todos los ratones es el que se distingue más.

MADRE DE FEDERICO. Deberíamos dejar de llamarlo hijo número 300 del parto 16 y concederle un nombre propio.

PADRE DE FEDERICO. ¿Crees que lo merezca?

MADRE DE FEDERICO. Las madres tenemos un instinto, digamos que especial. Sé que mi hijito 300 del parto 16 llegará a ser alguien importante.

PADRE DE FEDERICO. En esta alcantarilla nadie llegará nunca a ser alguien importante. Mira a tu alrededor, solo tenemos podredumbre, desechos, oscuridad. ¿Quién ha visto que una rata llegue a ser importante?

MADRE DE FEDERICO. Mi tatarabuelo Federico lo fue.

PADRE DE FEDERICO. De chiripa. Se embarcó en una de las carabelas de Cristóbal Colón y protegió las cartas de navegación, por eso cuando el almirante estaba perdido en medio de una tormenta en altamar, Federico, tu tatarabuelo, le ayudó a encontrar el camino. Pero después de él no ha habido en esta isla una rata que se destaque.

MADRE DE FEDERICO. Nuestro hijito será la excepción. Hay algo que me dice que 300 del parto 16 es distinto a todos los demás. Él busca lo bueno de las cosas. No se queja de vivir en un pantano; todo lo contrario, le encuentra el lado positivo a la alcantarilla.

PADRE DE FEDERICO. ¿Y eso es ser bueno?

MADRE DE FEDERICO. Ese es un buen comienzo. No podemos pasarnos la vida maldiciendo haber nacido en una alcantarilla. En cambio, si pensamos en cambiarla...

PADRE DE FEDERICO. No, querida, creo que estás equivocada. Nuestro hijo seguirá llamándose 300 del parto 16. Nada cambiará en esta alcantarilla. Absolutamente nada.

Se escuchan acordes de cascabeles.

TITIRITERO 1. Pero se equivocaba el padre. Aquel ratoncito tenía la cualidad de buscar el bien en los demás.

TITIRITERO 2. Mientras todos los ratones que vivían en la alcantarilla se dedicaban a hacerles trastadas a los humanos, él pasaba horas mirando por las rendijas la vida en la calle. La vida de los humanos.

Aparece Federico mirando por una reja. Sobre él está la ciudad de cartón con grandes luces y edificios.

FEDERICO NIÑO. ¡Qué lindo el mundo allá afuera! Mientras estoy aquí, mirando por estas rejas, afuera pasan veloces los carros y corretean los niños. Se ríen. No han de ser tan malos como los pintan si tienen un mundo lleno de cosas lindas, si incluso ellos se ven tan lindos. ¡La ciudad! ¿Por qué pienso tanto en la ciudad?

Las luces cambian, Federico niño comienza a cantar. Títeres planos aparecen y danzan junto a él. Es como reanimar un sueño. La alcantarilla cambia de color por un instante.

FEDERICO NIÑO. *(Canta.)* Su belleza me ilumina

y me deja sin aliento.

Tengo el corazón contento

y me duele como espina.

La ciudad es mi tormento
y a la vez mi luna fina.
Si pudiera gritar lo que siento,
si pudiera yo gritarlo.
Me va creciendo un deseo
de correr y no parar.
Estrellas voy a bajar
del cielo como regalo.
Si lo prometo, lo hago:
yo no le puedo fallar.
Cuando respiro su aroma,
siento que me salen alas.
Las sombras las veo claras
cuando su rostro se asoma.
Siento que voy a estallar,
mi cara se pone roja,
tiemblo como una hoja:
hay que inhalar y exhalar.
Uffff... affff...
Ufff... affff...
Ufff... afff...
No me logro controlar.
Lo que me pasa no sé.
Si supieras lo que ve
mi alma en tu caminar.
¿Dónde nació esa belleza
que me rompe la cabeza
y pone mi suerte fría?
Ciudad, quiero que te vires,
que me mires de reojo,
ser el dueño de tu antojo,
estar juntos noche y día.
Ciudad, quiero que me mires;
eres toda mi alegría.

Todo vuelve a ser como antes, cambia la iluminación y sigue Federico niño mirando por las rejas la ciudad que afuera late y vive.

La ciudad que ansía. Aparece de repente el padre de Federico.

PADRE DE FEDERICO. (Serio.) ¿Qué haces ahí? ¿Una vez más mirando el mundo de los humanos?

FEDERICO NIÑO. (Asustado.) Papá, disculpa... es que yo...

PADRE DE FEDERICO. 300 del parto 16, ¿cuántas veces voy a decirte que los humanos son nuestros enemigos? Nos ponen trampas, nos envenenan. Nos consideran una epidemia.

FEDERICO NIÑO. Tal vez algunos no sean malos.

PADRE DE FEDERICO. Eso mismo pensaba mi primo 500 del parto 36. Una tarde que salió a la calle, encontró a un niño en el parque y se puso a jugar con él. El niño le dio un pellizco en la oreja y 500 del parto 36 por instinto le mordió la mano. El niño gritó, aparecieron los padres con palos y golpearon a mi primo. Luego tuvimos que mudarnos de aquella zona, pues comenzaron a echar veneno por todas partes alegando que era contra una enfermedad que transmitimos las ratas que se llama leptospirosis.

FEDERICO NIÑO. ¡Pobre primo!

PADRE DE FEDERICO. Dicen que el niño, al que 500 del parto 36 mordió, enfermó muy gravemente.

FEDERICO NIÑO. Entonces... ¿es cierto que transmitimos esa enfermedad?

PADRE DE FEDERICO. Sí, hijo, es cierto. Y todo por vivir en esta alcantarilla. Esta tierra nuestra es mala.

FEDERICO NIÑO. Pero podría ser distinto si nos empeñamos en cambiarla. No tendríamos que vivir en esta suciedad si todos los ratones nos unimos y limpiamos la alcantarilla.

PADRE DE FEDERICO. (*Lo interrumpe.*) Sería en vano, hijo 300 del parto 16. Los humanos seguirán echando desperdicios y la alcantarilla continuará siendo un sitio podrido. Compréndelo. Las ratas estamos destinadas a esta vida. Por eso debemos ser hostiles con ellos, como ellos lo son con nosotros. Algún día inventaremos trampas y venenos para humanos. Por ahora, debes crecer sabiendo que son malos. Allá afuera todo es malo.

FEDERICO NIÑO. Pero, papá... es que yo...

PADRE DE FEDERICO. (*Canta.*) Aprende, hijito, a odiar,

no abras tu corazón,
pues al abrirlo, sin remediar,
te clavarán un arpón.
Los humanos son enemigos,
las ratas también lo somos.
Tenemos de abrigos
la suciedad como tronos.
No mires afuera, la calle es mala.
Enciértrate en esta cueva,
la alcantarilla te aclama.
Acabar con los humanos
debe ser nuestra misión.
Unidos como hermanos
los llenaremos de infección.
Somos ratas:
no hay elección.
Unidos como hermanos
su mundo humano
llenaremos de infección.
Somos ratas:
no hay elección.

El padre se retira y queda Federico niño triste.

FEDERICO NIÑO. (*Abatido.*) No miraré más por esas rendijas. Es cierto, somos ratas. No tenemos elección. Pero a veces por las noches miro las estrellas y pido deseos a ellas. Dicen los cuentos de hadas que pedirles a las estrellas es siempre un buen comienzo.

Entra corriendo una ratica con un floripondio en la cabeza. Choca con Federico.

VICTORIA NIÑA. ¡Tonto! ¿No ves que voy deprisa?

FEDERICO NIÑO. ¿Quién eres?

VICTORIA NIÑA. Ese no es asunto tuyo. El caso es que... ¿No lo viste?

FEDERICO NIÑO. ¿Ver a quién?

VICTORIA NIÑA. ¡Al Conejo Blanco!

FEDERICO NIÑO. ¿Un conejo, en esta alcantarilla?

VICTORIA NIÑA. Fue un atajo que encontré. Dice que va deprisa porque tiene que llegar a tiempo a no sé dónde. Habló de una tal Alicia, y de un tal País de las Maravillas.

FEDERICO NIÑO. ¿Y en ese país hay humanos?

VICTORIA NIÑA. Hay de todo. (*Soñadora.*) ¡Te imaginas! Un lugar donde podamos convivir todos juntos: ratones, murciélagos, humanos, conejos, extraterrestres, vivos, muertos, nacidos y por nacer, ¡sería maravilloso! Sin que los unos les tengan miedo a los otros. Un sitio donde llueva café en el campo y bombones en la ciudad.

FEDERICO NIÑO. ¿Eso es posible?

VICTORIA NIÑA. Dice el Conejo Blanco que sí.

FEDERICO NIÑO. Esa sería la solución.

VICTORIA NIÑA. ¿La solución a qué?

FEDERICO NIÑO. ¡A todo! Dejaríamos de vivir en la alcantarilla. Los humanos ya no inventarían trampas para atraparnos. ¡Desaparecería la leptospirosis!

VICTORIA NIÑA. ¡Vamos a buscar al Conejo Blanco!

FEDERICO NIÑO. Sigamos la corriente de esta zanja, siempre va hacia el mar.

VICTORIA NIÑA. Pero no tenemos embarcación.

Rápidamente el titiritero 1 saca un enorme barco de papel.

TITIRITERO 1. Si de buscar al Conejo Blanco se trata y de perseguir un sueño, la embarcación siempre aparecerá.

TITIRITERO 2. ¡Aquí tienen!

VICTORIA NIÑA. ¿Y eso qué es?

TITIRITERO 1. Un barco de papel.

FEDERICO NIÑO. No llegaríamos a ninguna parte en él.

TITIRITERO 2. Si tienen fe, claro que llegarán.

TITIRITERO 1. ¡Para un barco de papel, siempre habrá un puerto de coral!

VICTORIA NIÑA. Pues entonces, a navegar.

FEDERICO NIÑO. Pero sin decirles nada a nuestros padres.

VICTORIA NIÑA. Cuando encontremos el sitio perfecto donde podamos convivir humanos y ratones sin miedos ni rencores, ellos entenderán.

FEDERICO NIÑO. *(Decidido.)* ¡A navegar!

Los dos ratoncitos montan en el barco de papel y comienzan a navegar. Los acompañan música de aventureros. De repente esos acordes se funden con cañonazos y golpes fuertes. Es una especie de vuelta a la realidad. Los títeres retoman a ser en colores. Ya adulto nuevamente, Federico Maldemar está enfermo de odio. Tras de él, una formación de varios ratones armados con tenedores, cucharas, cachivaches.

FEDERICO MALDEMAR. Ratonas y ratones de esta pestilente alcantarilla que me pertenece, la malvada Victoria del malvado bando de los malvados ratones intenta quitarnos el poderío. Tenemos que unir fuerzas para acabar con ella y sus secuaces. La misión es peligrosa, pero con espíritu kamikaze recuperaremos nuestro lugar. Enfrentaremos sus tropas, que son más que las nuestras, porque la muy villana se ha apoderado de la flauta del flautista de Hamelin. ¿Están todos listos? Pues derribaremos la ciudad si es preciso. Debemos recordar siempre que somos malos, la maldad corre por nuestras venas. Para decir el coro, y...

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

FEDERICO MALDEMAR. Es tiempo de tomar la sartén por el mango. Acabaremos con ellos.

Aparece un ratón medio tonto con una sartén enorme, intenta lograr equilibrio. De repente le da un sartenazo a otro ratón, que queda liquidado.

FEDERICO MALDEMAR. *(Alarmado.)* No. A los nuestros no. De contra que nos quedan pocos, los liquidas con la sartén. La batalla es contra ellos. ¿Entiendes? ¡Ay, Federico Maldemar! Todo tienes que hacerlo tú mismo para que salga bien. *(Enérgico.)* ¡A la guerra!

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

Crece los acordes de guerra y sale de escena la tropa con Federico al frente.

TITIRITERO 1. ¿Cómo las cosas llegaron a este punto?

TITIRITERO 2. Los sueños son tan delicados que el aleteo de un zunzún podría quebrarlos, pero la fuerza, la constancia y el espíritu del soñador siempre podrá salvarlos.

TITIRITERO 1. Volvamos al pasado, para de esa manera comprender mejor el presente y saber qué hacer en un futuro.

TITIRITERO 2. Los dos ratoncitos se montaron en el barco de papel y comenzaron a navegar por las aguas malolientes de la alcantarilla en busca del Conejo Blanco, del País de las Maravillas. En busca de sus sueños.

TITIRITERO 1. Miraban por las rendijas y afuera veían la ciudad, la gente corriendo de un lado a otro. Pasaban de prisa los edificios, los carros, los perros, los gatos.

TITIRITERO 2. De vez en cuando caía a la alcantarilla una lata de refresco que algún inconsciente lanzaba sin reparos. Pero ellos iban felices, porque mientras vayas soñando y contento a un lugar, nunca debe importarte la meta.

Sobre un barco de papel se pasean por el escenario los dos ratoncitos, van felices y soñando con los ojos abiertos.

VICTORIA NIÑA. Juguemos a mi juego favorito. Si no fueras un ratón, ¿qué te gustaría ser?

FEDERICO NIÑO. Pues... no sé... Un extraterrestre. Viajar a la velocidad de la luz, pescar un montón de estrellas, hacer un collar con ellas y regalárselas a mi mamá. Y tú, si no fueras una rata, ¿qué te gustaría ser?

VICTORIA NIÑA. Una princesa que vive en un castillo encantado. Llega luego un príncipe y escala una torre y me recata. Nos casamos y vivimos felices para siempre. (*Transición.*) Si no fueras un ratón, ¿qué te gustaría ser?

FEDERICO NIÑO. Una marioneta, como Pinocho, vivir grandes aventuras. Que me trague una ballena y me rescate mi papá. Luego, que aparezca un hada azul y me convierta en un niño de verdad. Eso, si no fuera un ratón, me gustaría ser un niño.

VICTORIA NIÑA. Yo, en cambio, si no fuera una rata, me gustaría tener una caperuza roja, andar por el camino con una cesta para mi abuelita, ir cantando «¿Quién le tiene miedo al lobo, que es un bobo, que es un bobo?», y ser rescatada por un leñador. ¡Ser una niña de verdad!

FEDERICO NIÑO. Dicen que los humanos son peligrosos. Al menos eso asegura mi papá.

VICTORIA NIÑA. Mi padre también lo dice. Me prohíben salir de la alcantarilla porque nos cazan y nos matan.

FEDERICO NIÑO. ¿Y estamos soñando con ser niños de verdad?

VICTORIA NIÑA. Yo pienso que no todos los humanos son iguales. Una vez soñé que era amiga de una niña, las mejores amigas del universo. Por eso busco a esa niña, que en mis sueños se llama Alicia, y que va detrás de un Conejo Blanco hasta el País de las Maravillas.

FEDERICO NIÑO. ¡Un momento!

Se detiene el barco.

VICTORIA NIÑA. Mira, ahí... ahí delante está el final de la alcantarilla. Saldremos a la ciudad.

FEDERICO NIÑO. ¿Entonces lo del Conejo Blanco y el País de las Maravillas no es más que un sueño que tuviste?

VICTORIA NIÑA. Sí, pero mi corazón me dice que es importante seguir los sueños.

FEDERICO NIÑO. Estás loca. Somos ratones de alcantarilla.

VICTORIA NIÑA. Pero tenemos sueños.

FEDERICO NIÑO. No debí hacerte caso, los sueños son para los humanos y los humanos son malos.

VICTORIA NIÑA. ¿Alguna vez conociste a un humano?

FEDERICO NIÑO. No, pero tenía la esperanza de encontrar ese lugar que decías. Y ahora me doy cuenta de que el País de las Maravillas solo existe en tus sueños.

VICTORIA NIÑA. Mira. A solo unos pasos está la ciudad inmensa, la posibilidad de conocer de cerca a los humanos.

FEDERICO NIÑO. Es peligroso.

VICTORIA NIÑA. Todo el que sueña corre el riesgo de enfrentarse al peligro. ¿Tienes miedo?

FEDERICO NIÑO. Es que mi papá dice...

VICTORIA NIÑA. ¿Te echarás para atrás justo al inicio de la aventura?

FEDERICO NIÑO. Puede ser peligroso.

VICTORIA NIÑA. Nunca se sabe... nunca se sabe...

FEDERICO NIÑO. (*Decidido.*) ¡Barco a toda marcha!

Los dos salen riendo de la alcantarilla. Luz intensa al final del túnel, van camino a la gran ciudad. De repente se escuchan sonidos de alarma, aparecen en escena el padre de Federico y el de Victoria.

PADRE DE FEDERICO. ¡Han raptado a mi hijo!

PADRE DE VICTORIA. ¡Han raptado a mi pequeña!

PADRE DE FEDERICO. Siempre le dije que tuviera cuidado de los humanos.

PADRE DE VICTORIA. Ella siempre soñando. Se lo dije, hijita, cuidado. La alcantarilla es nuestro sitio, pero ella queriendo saber qué hay allá afuera.

PADRE DE FEDERICO. Nuestros hijos se han perdido.

PADRE DE VICTORIA. Tenemos que unir fuerzas.

PADRE DE FEDERICO. Saldremos con nuestros mejores ratones.

PADRE DE VICTORIA. Morderemos a todos los humanos que encontremos por el camino.

PADRE DE FEDERICO. Es hora de hacer justicia.

PADRE DE VICTORIA. Vengaremos a nuestros hijos.

PADRE DE FEDERICO. No tendremos compasión con nadie.

PADRE DE VICTORIA. Somos ratas de alcantarilla.

PADRE DE FEDERICO. ¡Acabaremos con los humanos!

Aparece la madre de Federico y la de Victoria llorando.

MADRE DE FEDERICO. Él es distinto a los demás. Sabía que algo pasaría.

MADRE DE VICTORIA. Ella también es distinta. Siempre queriendo saber qué hay más allá de esos barrotes.

MADRE DE FEDERICO. Siempre con pajaritos en la mente.

MADRE DE VICTORIA. Temo ahora por mi hija.

MADRE DE FEDERICO. Seguro que fue ella quien lo incitó a salir de la alcantarilla. 300 del parto 16 nunca habría salido sino fuera porque alguien le llenó la cabeza de musarañas.

MADRE DE VICTORIA. Lo mismo pasa con mi hija. Creo que tu ratón loco fue el que la embulló a salir de la alcantarilla. Nunca debí confiar en ustedes.

MADRE DE FEDERICO. Ni nosotros tampoco debimos confiar en ustedes. Ratas malolientes.

MADRE DE VICTORIA. Más malolientes son ustedes.

MADRE DE FEDERICO. A partir de este instante les declaramos la guerra.

MADRE DE VICTORIA. Lo propio. Esposo mío, ataca a esta familia. Ellos son los culpables de que perdiéramos a nuestra hijita.

MADRE DE FEDERICO. Esposo mío, no dejes que se escapen, ellos son los culpables de que nuestro hijito saliera de la alcantarilla.

Los padres discuten. Todo un gran jaleo de ratones chillando y corriendo por la alcantarilla. Una gran batalla que va en aumento mientras disminuye la luz y se pierden sus voces. Los titiriteros salen a proscenio con caras de asombro.

TITIRITERO 1. ¿Cómo puede cambiar todo de repente?

TITIRITERO 2. Por no hablar. Hablando todos se entienden.

TITIRITERO 1. ¿Cómo se convierte un amigo en enemigo?

TITIRITERO 2. Por no hablar. Hablando todos se entienden.

TITIRITERO 1. ¿Cómo y por qué la guerra entre esas familias en solo un instante?

TITIRITERO 2. Por no hablar.

TITIRITERO 1. Hablando todos se entienden.

Se escuchan de repente acordes alegres, risas, ambiente de ciudad. Luz intensa. Se juega con las perspectivas, los tamaños de los títeres que aparecen en escena son enormes al lado de Federico niño y Victoria niña. Escenas llenas de luz, están en la gran ciudad.

FEDERICO NIÑO. Lo hemos logrado.

VICTORIA NIÑA. Es la gran ciudad.

FEDERICO NIÑO. Ayúdame a mirar.

VICTORIA NIÑA. Ayúdame tú también.

FEDERICO NIÑO. Si nos damos las manos, podremos recorrerla juntos. Entonces será nuestra la ciudad.

VICTORIA NIÑA. ¿Nuestra?

FEDERICO NIÑO. Claro, si lo deseamos, nadie puede detenernos. Además, hemos salido de la alcantarilla. Juntos podemos hacer lo que queramos.

VICTORIA NIÑA. Es verdad. Sin ti no hubiera salido nunca. Me entraba miedo cada vez que lo intentaba.

FEDERICO NIÑO. Yo pasaba horas mirando por entre las rendijas cómo la vida se movía aquí afuera, pero me daba miedo salir. Luego apareces tú y todo el miedo se esfuma.

Los dos ratoncitos sonríen. Parecen enamorados. La ciudad está llena de luz. Repentinamente se dan las manos y salen a caminar. La escena prosigue como una danza de títeres que bailan mientras ellos cantan sus sueños disparatados. El Capitolio, el Morro, la Fuente de la India, el Quijote del parque, todos bailan alrededor de los ratoncitos.

FEDERICO NIÑO. Es justo como la soñé, es grande y brilla.

VICTORIA NIÑA. Es nuestra. ¡Qué maravilla!

FEDERICO NIÑO. ¿Cómo nombramos a nuestra ciudad?

VICTORIA NIÑA. ¡Ciudad de las Maravillas!

FEDERICO NIÑO. ¿Cómo el País de las Maravillas?

VICTORIA NIÑA. Es distinto, porque esta será nuestra.

Aparece el Conejo Blanco montado en un cohete de papel.

CONEJO BLANCO. *(Desde el cohete les habla muy animado.)* ¡Vengan! Bienvenidos a la ciudad de las maravillas.

VICTORIA NIÑA. ¡Es el Conejo Blanco! Existe más allá de mis sueños.

CONEJO BLANCO. Tú me creaste.

VICTORIA NIÑA. ¿Yo?

CONEJO BLANCO. Todo cuanto sueñas se hace realidad si ese sueño lo cultivas.

VICTORIA NIÑA. ¿Tú eres un sueño que yo cultivé?

CONEJO BLANCO. Exactamente. Pero vamos, avancen.

Los ratoncitos quieren correr tras el Conejo Blanco, pero no pueden, están como sujetos al suelo.

FEDERICO NIÑO. No podemos.

VICTORIA NIÑA. Estamos pegados al suelo.

CONEJO BLANCO. Porque tienen que imaginar para poder volar. En la ciudad del Sombrero Loco solo se camina volando. Y solo se puede volar si damos rienda suelta a la imaginación.

VICTORIA NIÑA. ¿Imaginación?

FEDERICO NIÑO. ¿Qué podemos imaginar?

CONEJO BLANCO. El Sombrero Loco siempre dice que todos sus tesoros están debajo de su sombrero. Cada vez que se lo pone, vienen a su mente un montón de historias nuevas. Hagan ustedes lo mismo.

VICTORIA NIÑA. No entiendo, Conejo. No entiendo.

CONEJO BLANCO. ¡Todos sus tesoros más valiosos están debajo de su sombrero! Esos tesoros nadie se los podrá quitar nunca. ¿Qué queda debajo de su sombrero?

FEDERICO NIÑO. Es que no tenemos sombreros.

Se ponen más rígidos todavía.

VICTORIA NIÑA. ¿Qué pasa? No podemos movernos.

Hacen esfuerzos, pero no pueden moverse.

CONEJO BLANCO. Si imaginan que tienen un sombrero y que debajo de él está el tesoro, aparecerá.

FEDERICO NIÑO. Es imposible.

VICTORIA NIÑA. No me puedo mover.

CONEJO BLANCO. ¡Tiempo de imaginar!

Federico y Victoria hacen esfuerzos para imaginar hasta que lo logran, y comienzan a volar. La escena reproduce todo el mundo de los sueños.

CONEJO BLANCO. ¡Tiempo de comenzar! Un nuevo día... ¡Tiempo de imaginar!

FEDERICO NIÑO. (*Eufórico.*) Cada mañana, mirando por las rejas de la alcantarilla, imagino cosas locas, que no podrían pasar, para que sucedan. Un gato se disfraza de perro, sube al tejado y se enamora como un perro de una lata de sardinas, luego llega en una nube hasta la luna y le da una mordida porque sabe que es un queso.

VICTORIA NIÑA. Un perro se disfraza de gato y busca un basurero para acampar, dicen que los gatos son fanáticos exploradores de los latones de basura, encuentra a otra perra, que se ha disfrazado de mosca para posarse en un latón y se enamora como un gato de ella. Entristecen por un instante pensando que un gato no se puede casar con una mosca. Luego se quitan los disfraces y, al descubrir que son perritos los dos, se casan y van a vivir al Amazonas porque fue su sueño siempre.

CONEJO BLANCO. Siete cosas locas que podrían pasar hoy.

FEDERICO NIÑO. 1. Que una jirafa baile en medio de un parque llamado Almendares.

Aparece una jirafa bailando en el parque Almendares.

VICTORIA NIÑA. 2. Que un cocodrilo descubra que está enamorado de un hada y todas las mañanas al despertar entre los dos construyan carruseles por los alrededores de un sitio al que se me ocurre llamar Ciénaga de Zapata.

Aparece el mapa la Ciénaga de Zapata llena de carruseles.

FEDERICO NIÑO. 3. Que un edificio salga caminando porque se cansó de vivir en ese barrio y se mude para otro sitio del planeta.

CONEJO BLANCO. 4. Aparecerá en el Morro la Torre Eiffel y en París el faro del Morro de La Habana y ya no sabremos si siempre nos quedará París o siempre nos quedará La Habana.

El Morro y la Torre Eiffel aparecen a fondo, él con un bombín y ella con un traje de novia. se van a casar.

VICTORIA NIÑA. 5. Los cinco continentes saldrán navegando para unirse otra vez, pues se dieron cuenta de que la gente en este mundo no puede estar tan separada.

Aparece dando saltos la bolita del mundo con los cinco continentes riendo, unidos, dándose las manos.

FEDERICO NIÑO. 6. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

VICTORIA NIÑA. 7. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Las luces comienzan a parpadear. Ahora los dos ratoncitos no paran de repetir sus frases como en un delirio.

FEDERICO NIÑO. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

VICTORIA NIÑA. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Desaparecen las imágenes de la gran ciudad. La realidad es otra. Los titiriteros aparecen junto a los ratoncitos, que no paran de repetir la misma frase.

FEDERICO NIÑO. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

VICTORIA NIÑA. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Los titiriteros tienen puestos algunos elementos que denotan que están en un laboratorio.

TITIRITERO 1. Pero la realidad era distinta.

TITIRITERO 2. La ciudad no fue lo que habían imaginado.

TITIRITERO 1. Sus padres tenían razón. A las ratas de alcantarilla las personas les temen.

TITIRITERO 2. Les tememos porque pensamos que son todas iguales.

TITIRITERO 1. Ahora, Federico y Victoria no eran más que dos ratas de laboratorio.

TITIRITERO 2. Habían sido capturados el mismo día que salieron de la alcantarilla, cuando quisieron comunicarse con los humanos.

TITIRITERO 1. Los dos pequeños sometidos a nuevas investigaciones.

TITIRITERO 2. Sin tener en cuenta que una vez descubrieron en un laboratorio que las ratas desarrollan su cerebro, lo cual quiere decir que pueden sentir, llorar, reír; no obstante, los humanos las miran a todas de igual manera.

TITIRITERO 1. Los ratones solo les sirven para experimentos, sin importarles que constituyen el segundo mamífero más extendido en la Tierra después del ser humano.

TITIRITERO 2. La vida de un ratón puede durar entre dos o tres meses, pues son perseguidos por depredadores, como las aves de presa, las serpientes, los lagartos gigantes o los sapos. También por el hombre.

TITIRITERO 1. Aunque en cautiverio viven hasta dos años. El ratón casero o doméstico puede ser una buena mascota, pero su principal interés para los humanos radica en sus virtudes como especie de laboratorio: es fácil de alimentar, ocupa poco sitio, se reproduce con rapidez y su condición de mamífero permite que los resultados de los experimentos con ellos coincidan muchas veces con los que se realizan en humanos.

Los ratoncitos están con unos cascos llenos de tubos transparentes.

FEDERICO NIÑO. Ellos tenían razón. Los humanos son nuestros enemigos.

VICTORIA NIÑA. ¿Dónde estamos?

FEDERICO NIÑO. En un sitio peor que la alcantarilla.

VICTORIA NIÑA. No puede ser. ¿Y el Conejo Blanco? ¿Y la Ciudad de las Maravillas?

FEDERICO NIÑO. No ha sido más que el efecto de estas cosas que tenemos puestas.

VICTORIA NIÑA. ¿Y lo sueños?

FEDERICO NIÑO. Debajo de tu sombrero. Ahí es donde único habitan.

VICTORIA NIÑA. Me niego a creerlo.

FEDERICO NIÑO. Si les hubiéramos hecho caso a nuestros padres, ahora no seríamos ratas de laboratorio.

VICTORIA NIÑA. Cierto, pero tampoco habríamos salido de la alcantarilla. A lo mejor si encontramos unos humanos buenos. Si nos domestican y nosotros los domesticamos a ellos...

FEDERICO NIÑO. Basta de soñar. Estamos presos.

VICTORIA NIÑA. Que hayamos fallado en el primer intento no significa que todo esté perdido.

FEDERICO NIÑO. Lo único que sé es que quiero volver a la alcantarilla.

VICTORIA NIÑA. Eres un cobarde.

FEDERICO NIÑO. ¿Cobarde? Pues tú eres una loca. Eso es lo que eres. Por tu culpa estoy aquí.

VICTORIA NIÑA. Yo no te obligué, viniste tras de mí porque siempre soñaste con conocer la ciudad.

FEDERICO NIÑO. ¿De qué sirvió intentarlo? Solo para terminar más lastimados.

VICTORIA NIÑA. Es fácil rendirse.

FEDERICO NIÑO. No quiero verte más. Buscaré la forma de escapar de aquí. Cuando vengan a hacer experimentos conmigo, los morderé, escaparé, volveré a la alcantarilla.

VICTORIA NIÑA. Podemos intentarlo.

FEDERICO NIÑO. A ti no quiero volver a verte jamás. ¿Escuchaste? Jamás en mi vida. (*Canta.*) Ya lo dije, viviré solo.

La alcantarilla es mía,
solo mía.
Nadie más.
¿Entendido?
Solo.
¡Hasta la vista, Victoria!
Adiós.
Nadie entrará,
así que ni lo intentes.
Me construiré una pared;
desapareceré.
¿Cuál es el problema?
¿No soy claro?
¿No entiendes el mensaje?
Solo me iré de aquí.
Me dijeron que el mundo me despreciaría,
así que debí suponerlo, adivinarlo.
Pensé que ser un ratón no era un problema.
Ahora sé que soy como me ven los demás.
Simplemente un ratón,
un ratón,
un simple y feo ratón.
una criatura destinada a no tener corazón.
Seré lo que ellos quieren,
seré lo que ellos dicen.
¡Ey, Conejo Blanco!,
no existe la maravilla.
Si buscas un monstruo, es tu día de suerte.
Seré lo que todos quieren.
¡Qué tonto!
Suponer que el mundo me amaba.
Salí a la ciudad,
perdí mi hermandad,
destruyeron mi familia.
¡Construiré una pared!
En la alcantarilla
por siempre me quedaré.
El lugar perfecto para esconderse.
¡Victoria, quédate de tu lado!
La mejor manera de conquistar
dicen que es dividiendo.
Me quedaré en mi rincón,
alejado de tu corazón.
Me quedaré en mi rincón.
Ya está duro mi corazón.
Me quedaré en mi rincón.

Lentamente baja la intensidad de la luz mientras se repite alejándose cada vez más «Me quedaré en mi rincón». Solo permanecen iluminados los titiriteros. Se escuchan grandes estruendos. Estamos de vuelta a la realidad, se retoma el recurso de los títeres coloreados. Federico Maldemar encabeza la marcha montado sobre un tanque de

guerra improvisado con latas viejas y cachimbas. Avanzan hacia la ciudad. Lo siguen unos ratones estropeados, harapientos, con caras tristes.

FEDERICO MALDEMAR. Marchen y marchen.

Y vuelvan luego a marchar.

A la malvada Victoria

le tenemos que ganar.

(Dando órdenes.) ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos! No tendremos compasión con esa malvada Victoria, que ahora quiere quitarme el poderío. Yo me autoproclamé jefe al ver todos los daños que esos infames humanos le hicieron a mi familia. Dejé de llamarme 300 del parto 16 cuando murieron mis padres tratando de salvarme y sacarme de aquel frío laboratorio. Ahora, en honor a mi tatarabuelo, me llamo **FEDERICO MALDEMAR**. Soy malo porque sí.

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

Aparece de repente una luz intensa y de ella sale Victoria con su tropa, que está integrada por ratones famosos como Mickey Mouse, Pixie y Dixie, Speedy González, Jerry, Stuart Little, Súper Ratón, Pinky y Cerebro, Pip, entre otros. Todos protagonistas de series de dibujos animados.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Qué significa este carnaval?

VICTORIA. Al fin te encuentro. Nunca dejé de buscarte.

FEDERICO MALDEMAR. Pues debiste hacerlo.

VICTORIA. ¿En qué te has convertido?

FEDERICO MALDEMAR. ¡Cállate! No quiero escucharte.

VICTORIA. ¿Adónde fue a parar aquel ratoncito alegre y soñador que se aventuró conmigo en un barco de papel?

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

VICTORIA. ¿Adónde fue a parar aquel ratoncito que soñaba que el mundo cabía en un pañuelo?

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

VICTORIA. ¿De verdad te gusta vivir en la alcantarilla?

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

FEDERICO MALDEMAR. Por tu culpa perdí a mi familia.

VICTORIA. No fue mi culpa. Es parte de la vida. Si algo he aprendido en este tiempo al lado de los humanos, es que en la vida no siempre pasa lo que uno quiere.

FEDERICO MALDEMAR. Hablas como si fueras uno de ellos, y ellos, los humanos, te odian.

VICTORIA. No todos los humanos son malos.

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

VICTORIA. Y no todos los ratones son malos.

CORO DE RATONES. ¡Los ratones somos malos!

VICTORIA. ¡A callar! *(Llama al Flautista.)* Flautista de Hamelin, haz tu trabajo.

FEDERICO MALDEMAR. Es una trampa.

VICTORIA. No, Federico, no es una trampa. Lo hago por tu bien.

FEDERICO MALDEMAR. Mi bien está en la alcantarilla.

CORO DE RATONES. *(Cada vez más agresivos.)* ¡Los ratones somos malos, como malos los humanos!

Aparece el Flautista de Hamelin y toca una melodía con su flauta, una melodía alegre que provoca que todos los ratones comiencen a bailar de manera alocada. Coreografía de los ratones que termina con ellos persiguiendo al Flautista y haciendo mutis.

FEDERICO MALDEMAR. *(Un poco debilitado, triste.)* No solo me dejaste sin familia, sino que ahora vuelves, después de tanto tiempo, para dejarme sin mi ejército.

VICTORIA. Te inventaste un ejército perverso, que no es tu ejército.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Qué sabrás tú de esas cosas?

VICTORIA. Mucho, porque solo bastó permanecer unos días a tu lado para descubrir que tienes un corazón noble.

FEDERICO MALDEMAR. Soy un ratón, vivo en una alcantarilla.

VICTORIA. No importa quién seas ni dónde vivas.

FEDERICO MALDEMAR. Ya nada tiene sentido. Prometí vengar a mi familia. Atacar a los humanos. Acabar con la ciudad.

VICTORIA. ¿No era acaso la ciudad parte de tus sueños?

FEDERICO MALDEMAR. ¡Ya no tengo sueños!

VICTORIA. De vez en cuando el Conejo Blanco me pregunta por ti.

FEDERICO MALDEMAR. No existe el Conejo Blanco, no seas tonta.

VICTORIA. Sí existe. Está aquí en mi mente. Va conmigo a todas partes. Me ayudó a reunir esta tropa de amigos.

Alegremente los ratones famosos de dibujos animados saludan a Federico Maldemar y dicen frases sueltas que los identifican, algunos cantan o hacen piruetas distintivas de cada carácter. Por un momento Federico sonríe, pero rápido vuelve a ponerse serio.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Es una locura! Siempre con tus locuras. No cambias, Victoria, no cambias. ¡Como si todo fuera un cuento de hadas! Pon las patas en la tierra, somos ratones.

VICTORIA. Creer en cuentos de hadas nos da la posibilidad de creer también que nuestras vidas pueden ser distintas.

FEDERICO MALDEMAR. Eso solo ocurre en los cuentos de hadas donde hay finales felices. Nuestra realidad es distinta. No existen los finales felices.

VICTORIA. Puede ser... todo puede ser... A lo mejor tu final feliz no es precisamente el que soñaste, pero el simple hecho de creer que pueda existir un final feliz ya te hace especial.

FEDERICO MALDEMAR. Estás más loca que una cabra. Aquí afuera en la ciudad todo es distinto: trabajo, más trabajo, agotamiento, problemas por todas partes, cansancio, otra vez agotamiento. Te odian, te desprecian. No queda más opción que encerrarse en la alcantarilla. Ya ha pasado mucho tiempo, Victoria, te adaptaste a vivir con los humanos, a ser su rata de laboratorio y eres feliz. Pero yo no puedo.

VICTORIA. No te pido que vivas aquí.

FEDERICO MALDEMAR. Entonces, ¿por qué has creado todo este espectáculo?

VICTORIA. ¿Te acuerdas cuando eras niño y soñabas con cambiar las cosas en la alcantarilla?

FEDERICO MALDEMAR. ¡No me acuerdo!

VICTORIA. ¡Te miraba siempre, de lejos, tarde por tarde! Pegado a las rendijas, mirando la ciudad y soñando en voz alta. *Al fondo, en un nivel superior, aparece el títere de Federico niño mirando por entre los barrotes la escena. Es importante crear con la iluminación y el sonido el ambiente propicio de modo que parezca una escena simultánea donde se funden pasado y presente.*

FEDERICO NIÑO. ¡Todo puede ser distinto! La alcantarilla podría ser cambiada. Todo está en nosotros.

FEDERICO MALDEMAR. Era solo un sueño.

FEDERICO NIÑO. ¡Pondría luces por aquí, flores por allá, celebraría a cada instante una boda y un cumpleaños!

FEDERICO MALDEMAR. Es el sitio donde me tocó vivir.

FEDERICO NIÑO. ¡Siempre hay un momento para cambiar! ¿Por qué tenemos que seguir la tradición de nuestros padres?

FEDERICO MALDEMAR. ¡Si pudiera cambiar!

FEDERICO NIÑO. Pintaría de blanco las cuevas de todos los ratones, pondría latas de sardinas bien pulidas junto a los barrotes para que el sol ilumine la alcantarilla. En cada rincón colgaría una piñata de manera que el que pase, si lo desea, la rompa, y así nos invitarían siempre a una fiesta.

VICTORIA. Los mejores momentos de mi día en ese lugar eran los que me escapaba para escucharte soñar. Así aprendí poco a poco a ir soñando yo también. Tú me enseñaste.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Qué tiempos aquellos! Imaginaba tantas cosas locas. Una cosquillita extraña me recorría el cuerpo, desde la cabeza hasta la cola.

FEDERICO NIÑO. Limpiaría diariamente estas aguas. Dejaría que nadasen por ella las sardinas, los delfines, las ballenas.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Te imaginas ballenas nadando en la alcantarilla?

Aparece nuevamente sobre un cohete de papel el Conejo Blanco.

CONEJO BLANCO. ¡Todo es posible! No hay límites en los sueños.

FEDERICO MALDEMAR. *(Alegre al verlo.)* ¡Conejo Blanco!

El cohete de papel da giros en el lugar, va muy deprisa.

CONEJO BLANCO. Federico, no puedo estar mucho tiempo. Siempre llego retrasado a todas partes. Es que a cada minuto aparece un nuevo soñador.

FEDERICO MALDEMAR. ¿Existe realmente?

VICTORIA. ¿No lo ves?

CONEJO BLANCO. El Sombrero Loco siempre dice que todos sus tesoros están debajo de su sombrero. Cada vez que se lo pone, vienen a su mente un montón de historias nuevas. Hagan ustedes lo mismo. ¡Todos sus tesoros más valiosos están debajo de su sombrero! Esos tesoros nadie se los podrá quitar nunca. ¿Qué queda debajo de su

sombrero? Si imaginan que tienen sombrero y que debajo de él está su tesoro, aparecerá. Siete cosas locas que podrían pasar hoy.

La representación se vuelve un gran juego, es importante crear desde la visualidad el mundo de los sueños, que no tiene límites.

Estos títeres evocados pueden ser con la técnica títeres planos.

VICTORIA.1. Que una tortuga gigante salga volando hasta la luna y desde allí cante la *Guantanamera* para que todas las estrellas bailen con ella.

Aparece un grupo de estrellas a fondo bailando la Guantanamera.

VICTORIA. 2. Que un anciano se canse de ser anciano y entonces se disfrace de niño y vuelva a tener siete años.

Aparece un niño que empina un papalote.

FEDERICO MALDEMAR. 3. Que todas las galaxias habidas y por haber se reúnan esta noche en un punto donde las podamos ver desde la Tierra.

CONEJO BLANCO. 4. Y de esas galaxias vienen diversos representantes a festejar con Federico Maldemar en la alcantarilla.

Aparecen varios seres extraterrestres de galaxias insospechadas con carteles que dicen: «¡Viva Federico!», «¡Viva la alcantarilla!».

VICTORIA. 5. Las alcantarillas de todas las zonas cercanas deciden contagiarse con la luz que emana de la alcantarilla de Federico.

Todos vuelan junto al Conejo Blanco.

FEDERICO MALDEMAR. 6. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

VICTORIA. 7. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Las luces comienzan a parpadear. Los dos ratoncitos no paran de repetir sus frases como en un delirio, igual que en la escena anterior, pero con la variante de que este delirio ahora es alegre, soñador.

FEDERICO MALDEMAR. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

VICTORIA. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Desaparecen las imágenes de la gran ciudad. La realidad es otra. Están en la alcantarilla.

FEDERICO MALDEMAR. Comenzaré de nuevo. Siempre hay tiempo para cambiar las cosas. ¿De qué sirven los sueños si no luchamos por lograrlos?

VICTORIA. La alcantarilla dejará de ser oscura y fría.

Epílogo

Se escucha una marcha nupcial y aparecen dos títeres ratoncitos vestidos de novios. Se van a casar, tal como ocurriera al inicio de la obra. Los titiriteros lanzan arroz y gritan «¡Vivan los novios!». De repente entra Federico Maldemar con su plataforma y su micrófono.

FEDERICO MALDEMAR. ¡Señoras y señores! ¡Niñas y niños! ¡Títeres y títaras! Ha sido decretado por ley de quien les habla, que a partir de este instante y para siempre habrá bodas en este sitio. ¡A cada instante, a cada hora, una boda!

NOVIA. Mi amor, al fin estamos juntos.

NOVIO. No dejé de pensar en ti ni un solo instante.

NOVIA. Sabía que esta pesadilla pasaría. Nuestro destino es estar juntos.

NOVIO. Miraba las estrellas y pedía siempre el mismo deseo. ¡Estar a tu lado!

NOVIA. ¡Tenía el mismo sueño, que se repetía una y otra vez! ¡Estar a tu lado!

Los titiriteros lanzan confetis y vuelven a la euforia de gritarles «¡Vivan los novios!». Federico Maldemar se acerca a Victoria, van a proscenio.

FEDERICO MALDEMAR. ¿De qué sirven los sueños si no luchamos por lograrlos?

VICTORIA. Por eso siempre veo al Conejo Blanco y visito el País de las Maravillas.

Federico Maldemar se arrodilla ante ella con un anillo entre sus manos.

FEDERICO MALDEMAR. Victoria, ¿aceptarías casarte conmigo?

Momento de gran tensión. Todos, expectantes, miran a Victoria.

VICTORIA. ¡Acepto!

Los dos ratoncitos se abrazan. Sube la música alegre y lentamente va bajando la intensidad de la luz hasta dejar iluminados solo a los titiriteros en proscenio.

TITIRITERO 1. Los sueños son tan delicados que el aleteo de un zunzún podría quebrarlos.

TITIRITERO 2. Pero la fuerza, la constancia y el espíritu del soñador siempre podrán salvarlos.

APAGÓN

ENTRETELONES

SOBRE EL ALMA HUMANA

MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS

LA ESPECTRALIDAD ES UN RASGO DETERMINANTE EN LA SERIE fotográfica *Sobre el alma humana*. Las fotos registran la escena desde el misterio que produce lo íntimo, allí donde enfatiza lo sutil frente al espectáculo. La teatralidad se revela en lo difuminado, personajes/fantasmas (a) parecen detenidos, nutridos de una fijeza contenida en el apetito de un gesto. Los actores se agarran como pueden a aquello desconocido: el espacio que les ha dado razón de ser, el teatro que les ha dotado de alma, la temporalidad confusa de esa realidad espectral construida.

El tratamiento del blanco y negro aviva lo incógnito. El fotógrafo busca conmovir y no simular, nos muestra la connotación de las sombras, puesto que le

obsesiona más lo sombrío que la amplitud del acontecimiento, insiste en que miremos el ruido, los pliegues y las manos en el rostro, hay en todo eso un deseo de aprehender cada detalle, de contener la respiración en el momento del *flash*.

Alcides Daviel Portal Alfonso mereció el Premio Bienal de Crítica y Gráfica de la Casa Editorial Tablas-Alarcos. El jurado evaluó temática y formalmente el trabajo, que evocaba desde el título a un «aquí» humanista, a un «mirar» desde el teatro, a una aspiración de la fotografía como el lugar de ensayo sobre el alma. 











TENGO UNA HIJA EN HARVARD

ARTURO SOTTO

Libreto
121



ARTURO SOTTO (La Habana, 1967). Escritor, guionista, dramaturgo y director cinematográfico. Licenciado en Artes Escénicas en el Instituto Superior de Arte. Graduado de Dirección en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Tiene en su haber un reconocido número de documentales, cortometrajes y largometrajes de ficción. Autor de los volúmenes *Conversaciones al lado de Cinecittá* (Ediciones ICAIC, 2010 edición ampliada, 2018) y *Caro Diario* (Ediciones UNIÓN, 2012). Forma parte del Consejo Editorial de *La Gaceta de Cuba*. Fue director de la revista *Cine Cubano*.



UN TEXTO NECESARIO COMO UN BÁLSAMO

EBERTO GARCÍA ABREU

TENGO UNA HIJA EN HARVARD, LA OBRA DE ARTURO SOTTO QUE SIRVIÓ DE BASE PARA EL PROCESO

creativo de *Oficio de Isla*, estrenado el 19 de octubre de 2019, bajo la dirección de Osvaldo Doimeadiós, confirma la potencialidad contaminante del texto teatral en el ámbito de las prácticas escénicas contemporáneas. La eficacia del andamiaje dramaturgico, representacional y *performativo* de la estructura textual, la precisa organización de las acciones, la fluidez de los diálogos y el trazado nítido de los personajes; unido a la solidez del relato y la sutileza de los rejuegos genéricos en torno al drama, la comedia, el melodrama y sus variaciones, resultan un conjunto de materiales que estimulan en el lector o espectador el ejercicio de un verdadero cruce de ficciones, discursos y teatralidades; a partir de la presentación de una familia cubana de clase media que registra en su vida privada las consecuencias del viaje de 1273 maestros cubanos a la Universidad de Harvard en el verano de 1900.

Las implicaciones de esta singular experiencia histórica en el contexto familiar se muestran como acontecimientos *cotidianos*, presentados a través de un inteligente contrapunto entre lo real y lo aparente. En apariencias, la fábula teatral habla del *pasado*, pero la *realidad actual* se reconoce en ella sin mayores dificultades. La familia vuelve a ser el campo de las confrontaciones entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo colectivo, lo privado y lo social, porque es ese el espacio donde se deciden las alternativas de cada personaje frente a las intenciones y posibilidades de viajar o no a Harvard, con sus efectos consecuentes. El material histórico es atravesado por las equivalencias de conflictos, situaciones y problemas del presente, mediante la *distanciación* planteada por la construcción dramática. Hechos y personajes devienen arquetipos que superan la singularidad de sus anécdotas, para intervenir en el recurrente choque de opacidades y revelaciones que mueven los núcleos de acción de la obra, en función del diálogo vivo con el espectador de hoy.

Tengo una hija en Harvard puede leerse como una historia *simple* que sucede entre personajes y contextos que develan lo más externo y apremiante de sus intereses, comportamientos y estrategias. He ahí una de sus paradojas y seducciones. Sin embargo, los lenguajes teatrales y los modos de representación aludidos por la escritura, para narrar los hechos y el accionar de los personajes, *tal parece* que recurren a formulaciones estilísticas, representacionales y discursivas propias de las teatralidades *tradicionales*. En tal recurrencia, como en otros textos del teatro cubano actual, se revela una posibilidad de conmovir, desde lo simple y transparente, el vacío, la retórica y el desbordamiento de algunos lenguajes escénicos contemporáneos.

La Historia y el teatro, en tanto documentos, territorios de exploraciones y espacios de libertad, en sus interacciones, aportan al texto de Arturo Sotto insospechadas posibilidades de invención poética y de registros de conflictos humanos, sociales y políticos poco revelados, asumidos y resueltos.

Como un bálsamo que alivia las tensiones permanentes, *Tengo una hija en Harvard* permite que los lectores y los espectadores renueven *sus* razones para el acompañamiento, la solidaridad y la comprensión entre los individuos; sobre todo en tiempos en los que se imponen la enfermedad, la distancia y el desaliento.

TENGO UNA HIJA EN HARVARD

PERSONAJES PRINCIPALES

JOSÉ DE LA CARIDAD CANSINO, barbero, dueño de la barbería La Elegancia de Sevilla, de origen cubano, 60 años

MARGARITA DEL CARMEN CANSINO, hija de José de la Caridad, de origen cubano, de 20 a 25 años

DOÑA GEORGINA BEJUMEDA, madre de Margarita y esposa de José de la Caridad, de origen cubano, 50 años

FELIPE MORO, novio de Margarita, de origen español, de 25 a 30 años

JOHN POWER, funcionario de la Superintendencia de Escuelas durante la primera intervención americana (1898-1902), de origen norteamericano, 35 años

PADRE OROZCO, de origen español, 60 años

IGNACIO ESCOBAR, de origen cubano, de 35 a 40 años

OTROS PERSONAJES

ESCOLTAS DEL JOHN POWER, de origen norteamericano

MARINOS, de origen norteamericano

NIÑO, de origen cubano

FIGURACIÓN

GRUPO DE GITANOS

MONAGUILLOS

JÓVENES TRABAJADORES

Ambientada en los meses iniciales de La Habana del siglo xx.

ACTO I ESCENA I

Barbería La Elegancia de Sevilla. El escenario está ambientado con los elementos propios de una barbería de comienzos del siglo xx: sillón de barbero, pequeña mesa con los utensilios de la profesión, algunas sillas o bancos para la espera, una banqueta alta o estructura de soporte sobre la que descansa una pecera donde se crían sanguijuelas. Se sugiere ubicar, a la entrada de la barbería, el típico rodillo lumínico de líneas onduladas, rojas y azules, que indica la actividad que se hace dentro del local. José de la Caridad, el barbero, observa la instalación de un lumínico de neón sobre otro cartel —de diseño más tradicional— que anuncia el nombre de la barbería. En el neón se lee: Barber Shop. Dos jóvenes lo ayudan en el montaje del nuevo lumínico, uno de ellos está encima de una escalera, los carteles cuelgan en el escenario.

Ignacio Escobar está sentado en el sillón de la barbería, lee el periódico La Lucha. Se escuchan voces fuera del escenario: la voz de un niño que anuncia la venta del periódico El Fígaro, pregones de frutas, el corillo de un grupo de militares norteamericanos que pasa trotando. Los viejos pregones se alternan con otros más actuales: «compro y arreglo colchones en casa», «compro oro y frascos de perfume», «tengo cosas». (Se propone una puesta en escena que incluya algunos elementos anacrónicos que aproximen al espectador a una lectura más contemporánea, la pieza no pretende un absoluto rigor histórico, el uso del neón es una muestra de intencionalidad extemporánea).

José. (A los jóvenes que montan el neón.) Fijense que quede al centro, justo sobre el otro cartel.

Los jóvenes cumplen lo que José ordena.

José. Muy bien..., ahí..., un poco más al centro, tenga cuidado, por favor. Bien, vamos a conectarlo. (Al joven que está sobre la escalera.) Preste atención al bajar, no vaya a ser que tropiece con el estanque de las sanguijuelas y me las eche al suelo.

El joven de la escalera baja, el otro lleva el cable hasta el fondo del escenario y enciende el lumínico. Ignacio Escobar se voltea para ver la acción de los jóvenes y el nuevo cartel, no le presta mayor atención y regresa a la lectura del rotativo.

José. Perfecto. Muchas gracias a los dos. (Paga algo a los jóvenes.) Tengan un buen día.

Los jóvenes salen del escenario. José va hasta una percha que está ubicada junto a sus utensilios de trabajo, toma la tela o capa de corte y se acerca a Ignacio Escobar para ajustársela al cuello.

JOSÉ. ¿Quiere que le haga una sangría en lo que lo afeito?

IGNACIO ESCOBAR. No, gracias, estoy bien de salud.

JOSÉ. (*Sonríe.*) Es que tengo las sanguijuelas sedientas.

IGNACIO ESCOBAR. Pues búsquese a otro, usted bien sabe que yo solo entrego mi sangre por razones mayores.

JOSÉ. (*Sonríe.*) La verdad que usted es incorregible, apenas le tiré una sardina y ya mordió el anzuelo. (*Le ajusta la tela al cuello.*) ¿Algo nuevo en la prensa?

IGNACIO ESCOBAR. Todavía con las resonancias de la caída de la araña del teatro Tacón.

JOSÉ. Sabrá Dios cuándo la vuelvan a poner, aunque me imagino que ya no sea la misma araña.

IGNACIO ESCOBAR. A lo mejor y le ponen una lámpara con forma de murciélago, o de águila.

JOSÉ. Aquí, cuando algo se cae, o se pierde, cuesta mucho para que lo restauren o vuelva a aparecer, da igual la forma o el animal que sea.

IGNACIO ESCOBAR. Depende a quién afecte. Escuche esto sin caerse para atrás (*leyendo el periódico*): «Don José Miguel Gómez, gobernador civil de la ciudad de Santa Clara, emitió una nueva circular donde prohíbe terminantemente las peleas de gallos por considerarlo un espectáculo contrario a la cultura de nuestro pueblo». (*Sonríe.*) Cultura...

JOSÉ. Allá los que crean en las circulares. Por eso les dicen así, circulares: más tarde o más temprano todo vuelve al punto de inicio y nadie recuerda lo que prohibía el círculo.

IGNACIO ESCOBAR. Estoy seguro que las crestas de esos gallos van a reaparecer más rápido que la lámpara del Tacón.

JOSÉ. Bueno, y hablando de lámparas, ¿qué le parece la nueva inversión en publicidad?

IGNACIO ESCOBAR. ¿El cartelito?

JOSÉ. Luz fluorescente, don Ignacio, no me lo maltrate, lo último en tecnología que han traído los americanos. Todavía está a prueba.

IGNACIO ESCOBAR. La verdad es que me parece una tontería.

JOSÉ. Hay que estar a la moda, hombre, en el *inside*, como dicen los muchachos. El que no monte un negocio en esta época de libertades perdió, el juego.

IGNACIO ESCOBAR. Hay juegos que merecen cautela, no olvide que la moda puede ser un presagio de futuro.

JOSÉ. Si esos presagios son para progresar, bienvenidos sean. No podemos resistirnos a los cambios que trae el siglo xx. (*Mira el neón.*) Yo creo que tiene *swing*.

IGNACIO ESCOBAR. *Swing? Inside?* Primera vez que le escucho decir esas palabras en todos los años que llevo pisando esta barbería. Debería gastarse unos pesos más y poner otro cartel que también está de moda: *English spoken here*.
Ignacio Escobar sonríe. José prepara la espuma para afeitarse.

JOSÉ. Ríase, ríase, que en el fondo no es mala idea. Ayer pasó por aquí un soldado del Séptimo Cuerpo, quería que le pasara la maquineta. El hombre venía bastante ebrio, parece que se había gastado toda la paga en el (*lo pronuncia como se escribe*) Greater New York Bar, me señaló el rodillo de la puerta y me dijo que quería «sesmachin».

IGNACIO ESCOBAR. ¿Sesmachin?

JOSÉ. Así mismo, como lo oye. Yo le respondí que con mucho gusto, que estábamos para servirle, pero en cuanto se sentó en el sillón, cayó redondo.

IGNACIO ESCOBAR. Ah, mire, hubiera aprovechado para sacar de fiesta a las sanguijuelas, unos buenos wiskis no les hubieran venido mal.

JOSÉ. ¡No, qué va! Lo que hice fue pasarle la cuchilla hasta que se le vieron los «ses»... los sesos. Le cobré como si fuese un afeitado de cuerpo entero. El hombre me miró con cara de pocos amigos, pero qué le íbamos a hacer, ya el trabajo estaba hecho.

José ríe a carcajadas. Ignacio Escobar sonríe y sigue ojeando el periódico.

IGNACIO ESCOBAR. Pues le aconsejo que se compre uno de esos folletines que venden por ahí, el de *Inglés sin maestro en veinte lecciones*. Capaz llegue otro marine que le pida *yourass* y usted se ponga a jugar cartas con él.

José esparce la espuma con una brocha sobre la incipiente barba de Ignacio Escobar.

JOSÉ. Sabe que le voy a tomar la palabra, no me vendrían mal unas lecciones ahora que tengo el nuevo cartelito. Hay que ser inteligente, señor mío, hoy son los soldados, mañana...

IGNACIO ESCOBAR. (*Lo interrumpe.*) Sí, los que han convertido el Paseo del Prado y el Parque Central en un mísero vivac. Ya no tengo claro, cuando salgo a la calle, si camino sobre un surco de semillas o sobre los restos de una demolición.

JOSÉ. Deje usted que las aguas cojan su nivel. En poco tiempo seremos una república hecha y derecha que se abre al mundo. Pero todo a su ritmo, *stepbystep*, como dicen los americanos. No ve cómo florecen en La Habana los «ti cofi» (*tea coffee*), las *garden* «partis»... Debemos reconocer que gracias a los americanos nos llegó la modernidad.

IGNACIO ESCOBAR. La modernidad trae el paquete completo, amigo mío, no tiene un filtro para escoger lo bueno y separar lo malo. Por ese camino nos convertiremos en anexionistas por aclamación.

JOSÉ. ¡Ah, no hable bobería, que eso es periódico viejo, la independencia no tiene marcha atrás! A ver, ¿ya usted compró su *water closet*?

IGNACIO ESCOBAR. Cómo voy a comprarme un inodoro si mi barrio no tiene alcantarilla ni desagüe, si todavía me tengo que bañar con cubos.

JOSÉ. El día que lo pruebe, se acordará de mí, se le van a quitar los dolores de rodilla. No hay nada como sentarse, periódico en mano, a dar de cuerpo con toda la comodidad del mundo. Óigame, el americano que inventó el excusado se quedó vacío.

IGNACIO ESCOBAR. Bueno, se supone que para eso vamos al excusado. Escuche lo que dice este cronista (*lee el periódico*): «No cabe duda que estamos a merced de la manía simiana...»

JOSÉ. ¿Simiana?

IGNACIO ESCOBAR. (*Mira a José, con ironía.*) Sí, simiana, me imagino que venga de simio. (*Vuelve a leer.*) «...estamos a merced de la manía simiana de imitar a troche y moche todo lo que viene del norte. ¿Qué necesidad tenemos de decir supervisión por inspección, precinto por distrito, reportar por informar...?». Tengo un amigo que a esto le dice la yanquimanía.

José comienza a afilar la cuchilla.

JOSÉ. Si sigue leyendo un solo periódico, se va a convertir en un caballo con anteojeras. Tiene que ser más... *open*. Fíjese, en esta casa recibimos *La estrella solitaria*, *La Independencia*, *La Guásima*, *El Figaro* y hasta el *Diario de la Marina*.

IGNACIO ESCOBAR. Entonces dígame una cosa, ¿qué tiempo consume usted en el inodoro si tiene que leerse toda esa retahíla de periódicos? A menos que el *water closet* traiga un americano dentro que le masajee las nalgas en lo que usted va dando de cuerpo.

JOSÉ. ¡Ah, no hable mierda, compadre, que el inodoro es cosa seria!

IGNACIO ESCOBAR. No, si el que empezó hablar de mierda y formas de cagar en inglés fue usted.

JOSÉ. Es que yo le estoy hablando de cosas de higiene y me sale usted con vericuetos de lenguaje.

IGNACIO ESCOBAR. Es que, por donde se nos va la lengua, por ahí viene la muerte. La vida es así y la historia lo confirma. ¿O ya no se acuerda de la encuesta que hizo justamente *El Figaro* para saber quién ocuparía el vacío que dejó la estatua de la reina Isabel en el Parque Central?

JOSÉ. Cómo lo voy a olvidar si ganó Martí.

IGNACIO ESCOBAR. ¡Ganó Martí por cuatro votos sobre la estatua de La Libertad! ¡Cuatro miserables votos! ¡No, y el tercer puesto lo ocupó Cristóbal Colón, el creador de la tiranía en América! ¡Maceo quedó décimo, vergüenza debería darnos!

JOSÉ. Bueno, no se altere que lo voy a afeitar, capaz que termine con una herida.

IGNACIO ESCOBAR. No será la primera ni la última. Es más, debería cambiar el cartelito y poner otro que diga (*como si anunciara una publicidad*): «La Elegancia of Havana... —Habana con v para que tenga *swing*— La Elegancia of Havana, llévese un buen corte de pelo mientras disfruta de un *ice cream* hecho con mangos de Baraguá, el sabor de la intransigencia». Así queda bien con Dios y con el Diablo.

JOSÉ. No se burle usted de lo sagrado, señor mío. Una cosa es adaptarse al cambio y otra muy distinta es renegar del pasado. Mire, ayer mismo pasaron por aquí unos representantes de la Asamblea del Cerro y yo les dejé mi aporte a una colecta que están haciendo para construirle un monumento a Calixto García en El Vedado. Dicen que lo quieren poner de frente al mar para que no tengamos más intervenciones.

IGNACIO ESCOBAR. ¿Calixto García en El Vedado? Cuando lo vea, lo creo. Todo lo que éramos ya no existe, José de la Caridad, y todo lo que seremos no existe aún. Apréndase eso, que no soy eterno.

JOSÉ. Por ese camino ando, que en esta vida el que no acepta los cambios no cambia, y el que no cambia se queda frito. *Entran al escenario Margarita del Carmen Cansino, doña Georgina Bejumeda y Felipe Moro, este último viene con la camisa abierta, por fuera del pantalón, y la chaqueta en la mano. Traen apuro y molestia en la actitud. Felipe Moro se recompone las vestiduras. Georgina va hasta una percha del salón y cuelga su sombrero y su sombrilla.*

DOÑA GEORGINA. ¡Un bochorno, un verdadero bochorno! ¿En qué nos estamos convirtiendo, por la santísima Virgen?!

Tal parece que a la decencia la montaron a patadas en el vapor *Cataluña* cuando se fue de Cuba.

Ignacio Escobar intercambia miradas con Margarita cuando esta coloca su sombrero y su sombrilla en otro gancho de la percha.

Ambas mujeres portan abanicos.

MARGARITA. Buenos días, don Ignacio.

IGNACIO ESCOBAR. Buenos días, Margarita.

Georgina abre su abanico, se refresca con premura y agitación. Margarita parece más calmada, se abanica con detenimiento.

Ignacio no deja de contemplarla, ella no responde a la mirada.

JOSÉ. ¿Qué pasa, Georgina, cuál es el ajetreo?

FELIPE MORO. Perdona, usted, don José, que haya entrado a su casa en semejante facha.

JOSÉ. Sí, hombre, sí, arréglese, tal parece que salió usted de una juerga en casa de meretrices. Pero alguien me quiere explicar a qué viene la desfachatez.

DOÑA GEORGINA. ¡Un bochorno, José, que en tiempos convulsos la gente se pone como loca y los extremistas crecen como la verdolaga!

MARGARITA. Que hoy es 24 de febrero, papá, y los ánimos están caldeados.

FELIPE MORO. ¡Que no es un problema de fechas, Margarita, ya te lo he dicho! No hace ni tres meses poco faltó para que lincharan a diez compatriotas que estaban almorzando, tranquilamente, en una casa de Regla.

MARGARITA. Sí, pero es que da la casualidad que esa mañana exhumaron los restos de Maceo y Panchito Gómez Toro, y la gente de Regla creyó que los españoles estaban festejando.

FELIPE MORO. ¡Que eran panaderos, mujer! ¿Cuántas veces te lo tengo que repetir? Estaban reunidos poniéndose de acuerdo para establecer el nuevo precio del pan.

IGNACIO ESCOBAR. En este país el pan siempre ha sido un problema.

JOSÉ. Bueno, ¿pero qué tienen que ver los panaderos con que este hombre llegue a mi casa a medio vestir?

FELIPE MORO. Mucho, don José, que ahora todo lo que huele a España está mal visto, ya sabe usted cómo es la gente: ayer monárquicos, hoy autonomistas, mañana insurrectos, y dentro de un mes sabrá Dios qué cosa.

MARGARITA. Nada, papá, que hoy tocaba la visita de rigor a casa de los primos por el santo de la tía, y como en ese pueblo todas las autoridades son criollas, lo adornaron que daban ganas de mudarse para allá. En todas las puertas y ventanas colgaron banderas cubanas, y cuando pasamos frente al Ayuntamiento, sacaron un estandarte con el rostro de Martí que cubría todo el balcón; la gente empezó a aplaudir con una pasión que rayaba en el delirio. Después seguimos camino a casa de los primos y nos tropezamos con una manifestación que pedía se estableciera el 24 de febrero como fecha patria. *(Se altera mientras habla.)* ¡Y es que la Secretaría de Estado y Gobernación...!

FELIPE MORO. *(Impaciente.)* ¡Que llegamos al pueblo, don José, para resumir, y apenas bajábamos por el paseo de Santiago Apóstol...!

MARGARITA. *(Lo interrumpe.)* José Martí.

FELIPE MORO. Bueno, que apenas bajábamos por el paseo Martí cuando alguien se fija que mi chaqueta tiene estos cintillos con los colores rojo y amarillo... *(Felipe Moro se acerca a José y le muestra los cintillos que adornan los brazos de la chaqueta.)* Mírelos, son un simple adorno, me la compré hace dos años en una boutique francesa... de la calle Obispo.

JOSÉ. ¿Y eso qué?

FELIPE MORO. ¡Qué son los colores de España, don José, de los toros! Y me han caído arriba diciendo que eso era una afrenta, que cómo osaba vestirme de español un 24 de febrero, que si yo era un provocador... mil cosas más. Poco faltó para que se me tiraran al cuello y me lincharan a la vista de todos. Tuve que salir corriendo chaqueta en mano por la calle de la Purísima Concepción...

MARGARITA. *(Lo vuelve a interrumpir.)* Carlos Manuel de Céspedes.

FELIPE MORO. Bajé por Céspedes buscando el barrio del mal vivir y cuando llego a la plaza de La Samaritana...

MARGARITA. *(Vuelve a interrumpirlo.)* ¡Progreso y Porvenir!

FELIPE MORO. Cuando llego a Progreso y Porvenir, me detiene un agente del orden y me lleva para el vivac. Allí me levantaron una causa por ofensa y alteración del orden público, y me pusieron una multa de cinco pesos. ¡Cinco pesos, don José! ¡Y todo por un par de cintillos de un modisto francés que no está ni enterao de dónde queda Cuba!

DOÑA GEORGINA. Un bochorno, José. Imagínate, la niña y yo solas en medio del acto de repudio. Hasta las meretrices le gritaban al pobre muchacho: «Recoge las maletas, gallego mala paga, patón salao, capullo». (*Reflexiona.*) Ay, ¿y por qué iban a conocer esas mujeres a Felipito, y si el muchacho baila bien o mal?

IGNACIO ESCOBAR. Es que un *out* mal cantado en segunda enciende las graderías. El mes pasado organizaron un banquete de veteranos en el Liceo, y al ayudante de Quintín Banderas se le ocurrió adornarse la solapa con un botón de la concordia, de esos que llevan la bandera de Cuba y España entrelazadas. Aquello por poco termina a machetazos.

FELIPE MORO. Ven, ven lo que os digo. Después de un año de ocupación americana, no hemos conquistado la concordia, y así no se puede construir un país. «El respeto al derecho ajeno es la paz», dijo un filósofo... Miguel de Unamuno.

MARGARITA. Eso lo dijo Benito Juárez, y era más mexicano que las pirámides.

FELIPE MORO. Bueno, qué más da, lo importante es el contenido, no el origen de las cosas. Todas esas fiebres de nacionalismo más tarde o más temprano terminan en violencia. (*Hace una pausa de reflexión.*) Por eso creo que ya es hora de tomar decisiones definitivas si quiero seguir viviendo en esta isla.

Felipe Moro sonríe y mira a Margarita. Todos se miran preocupados.

FELIPE MORO. (*Muy solemne.*) Mi muy estimado don José de la Caridad Cansino, hoy, 24 de febrero, día memorable de la Cuba redimida, le pido oficialmente la mano de su hija.

La noticia crea estupor en la familia, todos se miran sorprendidos. Margarita no sabe cómo reaccionar.

FELIPE MORO. ¡Que me casó, don José, que Felipe Moro se convertirá oficialmente en un criollo reyoyo por la gracia de Dios y la Virgen del Cobre! (*A Georgina.*) ¡Vaya y busque una botella de sidra en la cocina, doña Georgina! Vamos a brindar por el tan esperado matrimonio entre Felipe Moro de Bobadilla y Margarita del Carmen Cansino. ¡Y que viva... que viva Cuba, qué coño, si ya se puede decir!

Georgina corre hacia una imagen de Santa Rita que adorna el salón.

DOÑA GEORGINA. ¡Ay, Santa Rita, gracias, pero qué grande eres, al fin me concedes lo que he estado esperando toda la vida!

Georgina corre hacia proscenio, grita hacia diferentes lugares del público, como si hablara desde una ventana hacia un patio interior.

DOÑA GEORGINA. ¡Teresa! ¡Concha! ¡Rosa María! ¡Se casa mi hija! ¡Se me casa la niña!

Georgina corre a besar a Margarita y luego se interna en el escenario. Ignacio Escobar mira a Margarita, que sigue sin saber qué hacer. Felipe observa a Margarita.

FELIPE MORO. ¿Qué os pasa, amor mío, no estáis feliz?

MARGARITA. Y por qué no iba a estarlo. Pero es que yo ahora mismo, no sé..., me han propuesto ser la directora del colegio. Además, podrías haberme consultado antes que ibas a escoger este día, y haberlo hecho de una manera más romántica, porque dicho así, delante de tantos testigos, la verdad es que...

FELIPE MORO. (*La interrumpe.*) Pero si llevamos años hablando del asunto, ¿qué otra cosa hay que saber? ¿En qué iglesia nos vamos a casar? En la del Ángel, como Cecilia Valdés. En cuanto salga por esa puerta, iré a hablar con el padre Orozco para anunciarle la buena nueva y reservar espacio en el santoral. ¿Qué os parece el día de Santa Rita?

Entra Georgina, bandeja en mano, con una botella de sidra y algunas copas. Felipe toma una copa.

FELIPE MORO. (*A Ignacio.*) ¡Y dígame usted, señor mío, dónde venden esos sellos de la concordia, que saliendo de esta casa iré a comprarme uno, y hasta dos si hace falta, que en esta casa fundaremos la concordia por el buen futuro de la nación! Y el día que seamos república, quiero ser el primer ciudadano con pasaporte cubano, no sea que una mañana os levantéis y digáis que el trabajo es solo para los nacionales, que en este país nunca se sabe el pasado que tendréis.

Felipe Moro se ríe de su propio chiste. Georgina distribuye las copas para comenzar a servir cuando se escucha la corneta del ejército norteamericano (el sonido de trompeta del Séptimo de Caballería, el mismo sonido que se escucha en los estadios de béisbol en Estados Unidos cuando se inicia el séptimo inning). Los personajes miran hacia el lugar donde se ubica la puerta de la barbería. Hace su entrada un escolta de John Power, seguidamente entra mister John Power, viste de civil, llega acompañado de otro escolta (ambos escoltas visten uniforme del ejército).

ESCOLTA 1. Hace su entrada el excelentísimo mister John Power, en sagrado ejercicio de representación del Superintendente de Escuelas mister Alexis Everett Frye, nombrado en su cargo por el general John Brooke, gobernador interventor de la isla de Cuba y ratificado en el mismo por el actual gobernador, mayor general Leonard Wood.

JOHN POWER. Muy buenos días tenga esta hermosa familia cubana.

John Power se quita el abrigo y se lo entrega al Escolta 1. El Escolta 2 se acerca a John Power y le muestra un portafolio.

JOHN POWER. (Leyendo.) ¿Vive en esta casa la señorita Margarita del Carmen Cansino, maestra de la escuela pública ubicada en la calle Félix Varela, número 12, de la barriada de intramuros?

MARGARITA. Sí, señor, soy yo.

John Power observa a Margarita y seguidamente le hace una seña al Escolta 2 para que lea un pergamino o folletín de imprenta.

ESCOLTA 2. Circular número 9 de 1900, publicada en la *Gaceta de La Habana*. «La Universidad de Harvard, situada en la bella ciudad de Cambridge, que es un suburbio de Boston, ha enviado una invitación a los maestros de Cuba para que asistan a dicha Universidad. El Presidente y demás miembros del gran centro de estudios ofrecen gratuitamente la estancia en sus campus, así como el uso de bibliotecas y laboratorios. Esta invitación no tiene paralelo en la historia y no debe considerarse como un presente o dádiva de nación a nación, sino como un obsequio de maestro a maestro...»

JOHN POWER. Me da orgullo informarles que la señorita ha sido nominada entre los más de mil maestros que harán pasantía en Harvard, si la señorita está de acuerdo, por supuesto. En caso la respuesta sea positiva, sírvase plasmar su firma en el libro de candidaturas como acto de conformidad.

Todos los presentes se miran consternados. Margarita corre al libro para comprobar que está su nombre.

MARGARITA. Soy yo, mamá, aquí está mi nombre.

JOSÉ. Un momento míster... míster Frye.

JOHN POWER. Power, John Power.

JOSÉ. Muy bien, míster Power. ¿Pero cómo es eso que usted llega aquí y nos anuncia que mi hija se nos va...?, ¿para dónde dijo?

DOÑA GEORGINA. Para «Javard», José, ¿no lo oíste?, un bello suburbio de la Brich...

JOSÉ. ¡Sí, pero es que no puede ser así, por muy bello que sea el suburbio! No puede llegar un señor a mi casa y decirme que a la niña me la mandan a los Estados Unidos sin mi consentimiento.

MARGARITA. Ya soy mayor de edad, papá.

JOSÉ. ¡Usted no sale de esta casa sin mi permiso! ¡Que todavía no somos república, así que no hemos determinado oficialmente a qué edad las vejigas empiezan a ser mujeres!

DOÑA GEORGINA. ¡No te alteres, José, que tu corazón no está para exabruptos!

JOSÉ. ¡Entonces que se me acabe de partir el corazón si yo no puedo tomar decisiones sobre lo que hace o no hace mi hija!

JOHN POWER. (A José.) ¿Cómo dicen usted se llama?

JOSÉ. José de la Caridad Cansino, ¡y soy el padre de la criatura!

JOHN POWER. *Joseph, my dear, Joseph*, comprendo perfectamente sus argumentos. ¿Pero no ve usted, *dear Joseph*, cómo hemos ido forjando la *new women* en Cuba? Hoy día nuestras mujeres se han hecho *nurses, type writes*, practican *sports*, montan *bicycles*. Recordará usted que, una vez ganamos la guerra, convertimos los cuarteles españoles en escuelas públicas. *So*, ahora nos toca instruir al magisterio en la universidad más importante del mundo; cosa que puede ser muy útil para el futuro de la nación.

JOSÉ. Bueno, pero qué manía tienen ustedes los extranjeros de pensar en el futuro de esta isla como si fuese una finca de marabú. Yo le digo a usted que lo más lejos que he viajado es a Pinar del Río y tengo una idea muy clara de lo que quiero para mi país.

JOHN POWER. No hace falta que se anuncie tan patriota, *dear Joseph*, apenas estamos conformando la lista de candidatura. Además, yo le estoy hablando de una excursión por los campus de Harvard, de lo que puede ser... ventajoso, aunque solo sea para aprender inglés. Pero bueno, en vistas de que la propuesta puede crear una discordia familiar, *we don't have a problem*, hay cientos de maestros como Margarita que esperan allá afuera y están dispuestos a conocer el mundo.

John Power hace una seña a su escolta para que le ponga el abrigo con el propósito de retirarse.

MARGARITA. Un momento, míster Power, ¿de cuánto tiempo estamos hablando?

JOHN POWER. Seis semanas.

MARGARITA. ¿Cuándo?

JOHN POWER. En el verano.

Margarita mira a su padre, suplicante, balbucea «papá» sin emitir sonido.

JOSÉ. ¡Pero vamos a ver, ¿cómo demonios mantengo yo una hija por esos campus de Harvard?!

JOHN POWER. Fácil. Ya se han recogido setenta mil dólares entre profesores y directivos de la Universidad. Hasta las personas más humildes de la ciudad de Cambridge han hecho su aporte a la iniciativa. Los cubanos recibirán un salario que les entregará el mismísimo tesorero de Harvard. Por su parte, mi Gobierno pondrá a disposición de los maestros los cinco barcos más grandes de nuestra flota. Todo gratis.

MARGARITA. ¿Escuchó, papá? Si me esfuerzo y aprieto un poco el estómago, puedo ahorrar de la dieta que me den los americanos y traerle unos dolaritos de vuelta, a lo mejor le da para comprarse un segundo sillón, y hasta pasarnos un fin de semana en una casa de la playa con la comida incluida.

JOHN POWER. No tendrá que pasar hambre, señorita, todo eso está... cómo dicen... fríamente calculado. Lo del frío es porque la Universidad está en Boston.

John Power se ríe de su propio chiste, los escoltas lo secundan con risas. Felipe Moro deja su copa sobre la mesa de la barbería y se acerca a John Power, da unas palmadas en sorna.

FELIPE MORO. Muy bonito, muy bonito todo, *dear* Power. Filantrópico gesto el vuestro que acompañáis con toda esa prepotencia de cinco buques, como si todavía estuviéramos en guerra. Pero es que da la casualidad que, justo antes de que vosotros llegarais, en esta casa se estaba brindando por el matrimonio entre la señorita Margarita y el que le habla. Así que, como veis, a partir de este momento, además de mi querido suegro don José, cualquier decisión que tome mi futura esposa deberá tener mi consentimiento.

MARGARITA. ¿Qué estás haciendo, Felipe, qué cosas dices?

FELIPE MORO. Estoy cuidando tu moral y tu reputación como debe hacer todo caballero, tenga la nacionalidad que tenga.

DOÑA GEORGINA. En eso tu novio lleva razón, Margarita. ¿Cómo vamos a dejarte montar en esos barcos sola, sin tener una idea de dónde vas a dormir...?

FELIPE MORO. ¡¿Dónde comerá, quién se sentará a su lado?! Cómo se os ocurre que puedo consentir que venga un señor y me diga que se lleva a mi prometida a un suburbio. Expuesta a los ojos de cualquier listillo que quiera aprovecharse de la ingenuidad criolla y perjudicarte.

MARGARITA. A mí nadie me puede perjudicar, Felipe, ya basta de decir tonterías. El señor Power no ha insultado a nadie para que respondas de ese modo.

FELIPE MORO. No, si no necesita insultar a nadie, con solo mencionar su apellido ya está ofendiendo a media humanidad.

JOHN POWER. No se preocupe, usted, *miss* Margarita, ya conocemos de la obcecación ibérica. (*A Georgina.*) Y para quitarle toda preocupación, *madame*, las maestras cubanas vivirán en casas privadas, siempre bajo el cuidado de sus respectivas *chaperone*...

DOÑA GEORGINA. (*Entusiasmada.*) Ah, bueno, si ustedes también se van a ocupar de comprarme el pasaje, no creo que haya ningún problema...

JOHN POWER. *Sorry, madame*, las *chaperone* serán señoras escogidas entre las damas de Cambridge, la idea es que sirvan como guías y acompañantes.

Georgina se decepciona con la información.

JOSÉ. ¡Ya está bueno, señores, que en esta casa el que tiene la última palabra soy yo! (*A Felipe Moro.*) Y, usted, controle sus bridas, después de la boda comenzarán sus competencias. (*A John Power.*) Mire, míster, yo no tengo ninguna garantía de que todo eso que usted dice sea cierto o llegue a serlo.

JOHN POWER. Mi escolta leyó la circular...

JOSÉ. Sí, pero es que tal parece que en este país no existen leyes o nadie las conoce; vivimos a base de circulares, da igual que sean para gallos como para egipcios.

JOHN POWER. ¿Egipto? *Sorry, dear Joseph*, pero yo le hablo de Harvard, en los Estados Unidos.

JOSÉ. ¡Que no me convence, míster! Mire, ahora mismo están diciendo que van a volver a cambiar la circular que rige las entradas aduanales, y todo porque el alcalde de Santiago de Cuba trajo una momia de Egipto. ¡Pero mire qué problema, no había forma de clasificar la momia, no existe una venta regular de momias para saber a cuánto está la libra de momia en pie en los mercados de Egipto! Total, que la momia entró a Santiago como carne en conserva. ¿Y si de repente me cambian la circular esa que usted dice y la niña se me queda en medio de esos campus? ¿Cómo la vuelvo a entrar?

JOHN POWER. *Dear Joseph*, no podemos hacer una ley cada vez que urge proyectar una idea, para eso existen las circulares.

JOSÉ. Sí, como también fue una circular del año pasado la que ordenaba a los oficiales de su gobierno que metieran mano a cuanto objeto de valor histórico se encontraran, para luego ser enviado al Instituto Smith... (*Busca la mirada de Ignacio.*)

JOHN POWER. No perdamos el contexto, *dear Joseph*, no podemos comparar maestros con machetes oxidados o estrellitas ganadas en combate. Todo esto que he dicho tiene sus antecedentes. Entre nuestros planes se encuentra el envío de niños y jóvenes a los campus universitarios americanos; ya viajó el único hijo de Antonio Maceo, otro de Calixto García, y el mayor de los hijos de Quintín...

John Power se voltea hacia uno de sus escoltas y este lo rectifica en voz baja, algo le dice.

JOHN POWER. ¡Juan «Alberto» Gómez! ¿No les parece un buen ejemplo para creer en lo que le digo?

IGNACIO ESCOBAR. La revolución es mucho más extensa, señor Power.

Todos miran a Ignacio Escobar con sorpresa. Se produce un silencio.

DOÑA GEORGINA. (*A míster Power.*) No le haga caso, míster Power, el señor no es de la familia.

JOSÉ. (*A Georgina.*) ¡Don Ignacio Escobar es mi mejor cliente, lleva muchos años visitando esta casa y es un buen amigo, por tanto, tiene libertad de intervenir si le parece! (*A Ignacio.*) ¿Qué decía, usted?

IGNACIO ESCOBAR. (*Tímido.*) No, no, solo eso, que esto se hizo con todos y para el bien de todos.

JOHN POWER. *Her's right, that's truth.* Y es por esa razón que míster Frye creó este proyecto. Se imaginan ustedes el beneficio que resultará para el país cuando esas más de mil inteligencias queden esparcidas por toda la isla, extendiendo los ecos de la revolución americana por toda Cuba.

José mira a Ignacio Escobar. El silencio invade el escenario.

JOHN POWER. Muy bien, *ladies and gentleman*, aquí les dejo la propuesta. (*Va hasta sus escoltas y se pone el abrigo.*) Si miss Margarita decide hacer el viaje, debe presentarse mañana, a primera hora, en las oficinas de la Superintendencia de Escuelas y formalizar su solicitud. (*Inicia su retirada del escenario, de repente se detiene y voltea.*) Ah, lo olvidaba: para salir del país es obligatorio presentar un certificado de buena salud del Departamento de Sanidad. El viajante debe mostrar su inmunidad hacia viruela, ¡con marcas claras de vacunación, eh! (*mira a Ignacio*), que aquí hubo quienes enterraron machetes en fango y cuando se cubrieron de óxido los vendieron a diez pesos como *souvenir* de guerra.

Se produce un silencio.

JOHN POWER. *Ladies, gentleman, have a good day.*

Míster Power y sus escoltas salen del escenario.

FELIPE MORO. Hay que ver las cosas que se le ocurren a esta gente, y así quieren sembrar la concordia. Ni muerto permito yo que se lleven a mi futura esposa, aunque las clases sean en el patio de la Casa Blanca.

Margarita va hasta la percha, toma su sombrilla y su sombrero. Se acomoda el sombrero para salir.

FELIPE MORO. ¿Adónde vas, amor mío?

MARGARITA. Voy a vacunarme contra la viruela.

Margarita sale del escenario. Felipe Moro va tras ella.

FELIPE MORO. ¡Pero qué dices!, ¿te volviste loca? Tenemos mucho que discutir antes de tomar una decisión. ¡Margarita, escucha a tu novio!

Georgina va a la percha y también toma su sombrero.

DOÑA GEORGINA. Yo voy con ellos, José, no puedo dejar a la niña sola en un momento así.

Sale Georgina con paso lento. Ignacio Escobar se levanta del sillón y se quita la capa de corte que lo cubre.

IGNACIO ESCOBAR. Mejor dejamos esto para otro día, hoy usted no tendrá la cabeza en su buen cauce como para afeitar a alguien, y yo la verdad es que prefiero las heridas de guerra.

Ignacio Escobar va a la percha y recoge su sombrero.

IGNACIO ESCOBAR. ¿Usted sabe quién fue James Monroe?

JOSÉ. No, ¿por qué?

IGNACIO ESCOBAR. Porque si yo fuera usted, lo averiguaba. Nos vemos mañana, *dear Joseph*.

Ignacio Escobar sale del escenario. José coloca la capa de corte en su perchero y se va hacia el interior de la barbería. Georgina entra al escenario con sigilo y corre hacia proscenio.

DOÑA GEORGINA. ¡Teresa! ¡Concha! ¡Rosa María! ¡Tengo una hija en «Javard»!

Apagón.

ACTO II

ESCENA I

El escenario permanece a oscuras. Se sienten golpes de puerta que van en aumento, seguidamente se escucha la voz de Felipe Moro fuera del escenario.

FELIPE MORO. ¡Abran! ¡Abran la puerta!

Se escucha un nuevo golpe en la puerta y la voz del Padre Orozco.

PADRE OROZCO. ¡Abran la puerta en nombre de la ley!

Entran al escenario, desde el interior de la casa-barbería, José de la Caridad (lleva un candil en la mano), Georgina y Margarita; todos a medio vestir, cubiertos con batas y gorros de dormir las mujeres. Se miran preocupados. José cruza el escenario y se dirige hacia la puerta, desaparece entre las patas y al instante regresa acompañado de Felipe Moro y el padre Orozco, este último viene muy agitado. El padre se sienta en el sillón de la barbería, se abanica con una penca.

DOÑA GEORGINA. Dios santo, padre, pero qué susto nos ha dado, pensamos que era la policía.

PADRE OROZCO. Lo siento, doña Georgina, pero es que Felipín anda con tal desespero que me ha hecho salir de la casa parroquial antes de misa y sin desayunar.

DOÑA GEORGINA. ¿Quiere que le prepare algo? ¿Un poco de café?

PADRE OROZCO. No, gracias, hija mía, pero una taza de ese café tostado, a estas horas y sin nada en el estómago, me pone la úlcera a cantar habaneras.

JOSÉ. No sé a qué se debe tanta urgencia como para levantarnos a portazos, padre Orozco, y muchos menos usar la ley para hacerse obedecer. Usted sabe muy bien que en este país ya los poderes de Iglesia y Estado no andan de la misma mano.

PADRE OROZCO. Lo sé, hijo, y créeme que lo lamento, guardo la secreta esperanza de que cuando tengamos Constitución volveremos a conciliarnos. Y es que este terrible despropósito de querer llevarse a nuestros jóvenes a los Estados Unidos sin el acompañamiento de sus padres no me deja dormir en paz. Para colmo, me cuenta Felipín que la desgracia llegó a esta humilde morada.

MARGARITA. No es una desgracia, padre, es una oportunidad.

PADRE OROZCO. No os dejéis engañar, Margarita, estos americanos son muy habilidosos, le enseñan la zanahoria con el hilillo y va usted como conejilla de Indias tras la carnada. ¡Y es que presiento..., presiento...!

DOÑA GEORGINA. ¿Qué presiente, padre Orozco?

PADRE OROZCO. Presiento, hija, que en el fondo esto es una campaña de proselitismo muy bien orquestada. Entenderéis ustedes que, con esta (*mira a Margarita y marca las comillas*) «oportunidad», más de la mitad de los maestros cubanos se expondrán a las perniciosas influencias del protestantismo anglosajón. Y estoy seguro que no les bastará con arrebatarlos a los maestros, después lo querrán hacer con los niños: quien controle las escuelas controlará el pensamiento.

MARGARITA. Usted perdone, padre, pero no sé qué puede tener de proselitismo recibir clases de Inglés, Pedagogía, Historia, Geografía moderna...

PADRE OROZCO. ¡¿Geografía moderna?! Las cosas que hay que oír. Habrá que ver cómo les dibujan el mapa del mundo, porque ya le robaron una parte a México, ahora se adueñan de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, cualquier día les dará por invadir Crimea, comprar Groenlandia, o construir una base naval en Jerusalén.

DOÑA GEORGINA. No exagere, padre, que Jerusalén es sagrada.

PADRE OROZCO. Se verán horrores, Doña Georgina. El propio presidente MacKinley confesó haber escuchado en sueños una orden de Dios que lo conminaba a cristianizar las Filipinas; o sea, que el Santísimo le habla directamente al oído al presidente de Estados Unidos, espero que no le cause daños auditivos. ¿Y qué historias van a contar? Tendríais que ver las supuestas vistas que hicieron de la batalla en la bahía de Santiago. ¡Se fueron a Nueva York y la reconstruyeron en una palangana vieja usando barquitos de papel quemados con fósforos y dinamita, han engañado al mundo con una farsa que parece más una peliculita de ese francés demente, el tal Méliès! Si es que ya habéis visto lo que se inventaron con la explosión del Maine, el accidente

les sirvió de pretexto para intervenir en la guerra. Definitivamente la historia la cuentan los vencedores, don José.

MARGARITA. Ay, padre, con todo lo que ha hecho España en estas tierras durante cuatro siglos, sobran los pretextos para una intervención de países aliados.

PADRE OROZCO. No exagere, Margarita, habla usted de la misa la media. No me hagáis recordar a esa cuadrilla de corresponsales americanos que se pasaban el día borrachos, entre los bares del hotel Inglaterra y la acera del Louvre, dibujando caricaturas de una guerra que nunca vieron. ¡El día que queráis contar la verdadera historia de este país, con todas sus luces y sus sombras, vais a tener que buscar a un escritor otomano!

DOÑA GEORGINA. No se altere, padre Orozco, que le va a dar un soponcio.

PADRE OROZCO. ¡Si lo que quiero es que me dé de una vez por todas, hija mía, a ver si encuentro paz en el cielo, que esta isla se fue de las manos de Dios! Lo único que les interesa a los americanos es el control político, lo demás es un sálvese quien pueda.

El padre Orozco se abanica con más fuerza.

MARGARITA. Si yo fuera usted, no hablaría tan mal de los americanos, capaz que lo regañen del Arzobispado. Ya vi que en el calendario de este año decidieron sustituir la festividad del 2 de mayo por la del 4 de julio, ni siquiera pensaron en el 24 de febrero.

FELIPE MORO. ¡Y dale con el dichoso 24, qué manía con las fechas, mujer! Si he pedido al padre Orozco que venga conmigo hasta aquí es para ayudarte a entrar en razones. Vamos a ver, qué necesidad tienes tú de hacer ese viaje si ya eres una muchacha preparada. ¿No dijiste que querían hacerte directora del colegio?

MARGARITA. Justamente por eso, Felipe. En Harvard nos van a impartir un curso de organización y dirección de escuelas, y otro de cultura general que incluye nociones de higiene y hasta la manera de colocar el pupitre en el aula para recibir la luz.

FELIPE MORO. ¿Y para saber por dónde entra la luz a un aula tenéis que ir a Estados Unidos? ¡No me jodas, Margarita! Como si el sol saliera diferente para ellos. ¿Y quién imparte el curso, Galileo Galilei?

PADRE OROZCO. ¡No te alteres, Felipín, que no vale la pena! Esta es otra patraña de los anglosajones, que no quieren dejar vestigio de civilización española en Cuba. Ellos saben muy bien cómo inocular en los jóvenes el germen del protestantismo americano, que es una fase superior del protestantismo británico.

DOÑA GEORGINA. ¿Y esa fase es para bien o para mal, padre?

PADRE OROZCO. Para mal, hija mía, para mal. Recuerdo por estos días a mi profesor en el Seminario de Zaragoza. El padre Florentino solía decirnos que el protestantismo cavaba su propia sepultura. Lo que no dijo es a qué profundidad están cavando porque mira que pasan los siglos y no se acaban de enterrar los muy... ¡Y es que lo veo..., lo veo!

DOÑA GEORGINA. ¿Qué ve, padre Orozco?

PADRE OROZCO. Veo a la niña Margarita del Carmen atravesando el portón de esos templos desnudos de santos, y a uno de los fanáticos que dicen hablar con Cristo tocarle la cabeza y provocarle una convulsión... ¿La niña no es epiléptica, verdad?

DOÑA GEORGINA. ¡Cristo de Limpias! Gracias a Dios no lo es.

PADRE OROZCO. Pues mejor que así sea. La verdad es que se me hace muy difícil vivir en medio de tanto escepticismo. Nunca se ha visto mayor falta de gratitud por todo lo que hemos construido. Todo el esfuerzo de los años por educar...

MARGARITA. ¡Ay, padre, no me hable de educar en un país donde el setenta por ciento de la población es analfabeta!

JOSÉ. ¡Ya está bueno, Margarita! ¡No te permito que le sigas faltando el respeto al padre Orozco! ¡Esta es una casa católica y lo seguirá siendo, así venga el mismísimo (*lo dice como se lee*) James Monroe y me diga lo contrario!

PADRE OROZCO. Déjela, déjela usted, don José, si es la típica manifestación del entusiasmo juvenil, que no mide consecuencias. Si es que entre las peliculitas esas que están haciendo y las chorradas del Alhambra, no sé adónde vamos a ir a parar. Es una pena sentir... sentir...

DOÑA GEORGINA. ¿Sentir qué, padre?

PADRE OROZCO. Sentir... ¡Sentir que todo lo sólido se desvanece en el aire! ¡Y es que no se me ocurre otra jodida metáfora! ¡Me cago en mis muertos!

DOÑA GEORGINA. No se altere, Padre Orozco. ¿Quiere que le prepare un jugo para que le caiga algo en el estómago y le mejore el ánimo? Tengo anón en la despensa.

PADRE OROZCO. ¿Anón? ¿Anón cubano? El elixir de los dioses. Solo las campanas que llaman a misa podrían privarme de semejante placer. Vaya, vaya, usted, doña Georgina, que en cualquier momento me pongo a cantar habaneras.

DOÑA GEORGINA. Ahora mismo corro a la cocina y se lo traigo.

Georgina se dirige hacia el interior de la casa-barbería cuando se escuchan unas campanadas. Georgina se detiene.

PADRE OROZCO. Veis lo que os digo, me persigue la fatalidad. Si es que en este país cuando el mal es de cagar le suben el precio a la guayaba verde.

El padre inicia su retirada.

PADRE OROZCO. ¿Me acompañas, Felipín?

FELIPE MORO. En unos minutos lo alcanzo, padre, necesito antes conversar con Margarita.

PADRE OROZCO. Queden entonces con Dios. Y los espero a todos en misa, eh, que en tiempos como estos debemos estar muy unidos. ¿Me escuchó usted bien, niña Margarita?

MARGARITA. Sí, padre.

El padre Orozco bendice con un gesto a los presentes y se retira del escenario cantando una habanera.

FELIPE MORO. Querido suegro, ¿me permite usted una conversación con su hija en la terraza?

JOSÉ. ¡Acompáñalos, Georgina!

FELIPE MORO. ¿No podría ser a solas?

JOSÉ. Aguante como todo un caballero, que le falta poco. Usted mejor que nadie sabe que en esta casa se respetan las reglas.

Se apaga el centro del escenario.

ESCENA II

Se enciende el escenario donde está dispuesto un columpio típico de terraza en el que pueden sentarse dos personas. Felipe y Margarita entran en la zona de luz, la muchacha se sienta en el columpio. Georgina se queda en la sombra, a prudente distancia de la pareja, se abanica.

FELIPE MORO. ¿Qué os pasa, mujer? Hace apenas unos días dijiste que casarte era lo que habías esperado toda la vida.

MARGARITA. Dije que debía estar feliz porque es lo que me han enseñado a esperar. Pero sucede que cuando alguien piensa o hace algo diferente a lo que esperan que haga, lo consideran una traición, y yo no he traicionado a nadie.

FELIPE MORO. Todavía no, pero es una posibilidad. ¿Te acuerdas de Pedrito Carvajal, el más chiquito de los Urquijo? Lo mandaron seis meses a Virginia a pasar unos cursos de administración de empresa. Y al regreso no solo deja a su novia plantada en el altar, sino que tampoco quiere acompañarme al club de esgrima a cruzar espadas, ¡ni a los toros! Ahora dice que prefiere practicar beisbol, cosa que me parece el juego más aburrido del mundo.

MARGARITA. Prefiero mil veces cualquier deporte por aburrido que sea a ver la muerte de un animal convertida en *show*.

FELIPE MORO. Bueno, bueno, tampoco hagáis de eso un drama, que es solo un ejemplo. Lo que os quiero decir es que si pasas tanto tiempo fuera corremos el peligro de perdernos, el amor es presencia.

MARGARITA. ¡Amor, amor! ¿Cuántas atrocidades se han cometido en este mundo en nombre del amor? Si a alguien se le ocurre cobrar un impuesto por el mal uso de palabras como amor, libertad o democracia, se hace millonario.

FELIPE MORO. ¿Cuánto pagarías tú? Porque más de una vez habéis dicho que me amas.

MARGARITA. Y qué otra cosa podría decirte, si eres lo único que conozco desde que era una niña.

FELIPE MORO. ¿Queréis decir que me has engañado durante todo este tiempo?

MARGARITA. ¿Cómo se te ocurre que podría engañarte, Felipe? Fuiste tú quien me enseñó a besar en los labios y a sentir la humedad del deseo. Cuando se lo conté a mi madre, me dijo que eran los síntomas del amor y así lo juzgué. *(Con intención retórica.)* Pero si no se ha visto otra cosa en el mundo, no hay manera de someter a examen las fidelidades.

FELIPE MORO. Ah, bueno, si el problema es esa angustia perenne que tienen ustedes los isleños por viajar a otras tierras, nos vamos de luna de miel donde te venga en ganas.

MARGARITA. ¡Qué bruto eres, Felipe! ¿No te das cuenta que después de seis semanas separados el uno del otro puedo regresar mucho más enamorada? Que a veces las mujeres necesitamos extrañar un poco para reafirmar el sentimiento.

FELIPE MORO. Pues yo todo eso lo tengo más que comprobado, no necesito pasarme dos meses en la Siberia para saber que eres la mujer con quien quiero pasar el resto de mis días.

MARGARITA. ¿No confías en mí?

FELIPE MORO. Confío, pero más confío en la palabra pronunciada ante Dios. ¿La vais a dar?

Margarita lo mira por instante.

MARGARITA. ¿Por qué no puedes esperar?

FELIPE MORO. Porque si seguimos en esta letanía, caeremos todos en el pecado. Antes me decías que debíamos esperar para recuperarnos de los desastres de la guerra, y ahora vuelves a disentir por culpa de los americanos.

MARGARITA. Soy yo, Felipe, soy yo.

FELIPE MORO. Entonces, si el problema es tuyo, os ruego que decidáis de una vez por todas; de lo contrario, no me veréis más.

Margarita mira a Felipe, luego vuelve la mirada hacia su madre. Apagón.

ESCENA III

Se enciende el escenario que ocupa la barbería. José acomoda la capa de corte sobre el cuello del Ignacio Escobar, que hojea su periódico.

JOSÉ. Tengo la casa patas arriba, don Ignacio. No sabe usted lo que pueden ser dos mujeres planificando un viaje. Sí, porque la madre está tan o más excitada que la hija, se levanta dando gritos a las tres de la mañana: «¡Javard, Javard, tengo una hija en Javard!». Ya me están anunciando una lista de cosas a pagar que no cubren los americanos; que si más ropa para estar elegante, que si un baúl que combine con el color del neceser, algo de dinero para gastos incidentales... ¿Cuándo se ha visto a una mujer que entienda lo que es un gasto incidental? Ahora, para colmo, me dicen que ningún barco sale de La Habana, el puerto más cercano es Matanzas; de lo contrario, Nuevitas o Gibara. Mire, si me dicen que tengo que ir en tren hasta Gibara..., prefiero llevármela caminando a «Jarvard».

José comienza a preparar la espuma para afeitarse a Ignacio Escobar.

IGNACIO ESCOBAR. Hay que reconocer que estos americanos tienen su arte para obtener lo que desean. Ya se chuparon los recuerdos de la guerra, ahora quieren instruir a los maestros, cualquier día querrán llevarse a los peloteros.

JOSÉ. ¡Ah, no! ¡Si se le ocurre llevarse al primera base del Almendares, me levanto en armas!

IGNACIO ESCOBAR. ¿Pero no era usted el que quería ser moderno?

JOSÉ. Sí, pero una cosa es aceptar la modernidad y otra muy distinta es ir perdiendo todo lo que tienes y lo que eres. Además, lo que yo dije fue que debíamos aceptar los cambios que traía el siglo xx, me da igual de donde vengan, como si vienen de la China.

IGNACIO ESCOBAR. Entonces váyase acostumbrando porque que este país ya cambió, no sé si para bien o para mal, pero cambió.

Se escucha la corneta del Séptimo de Caballería del Ejército América. Entra al escenario uno de los escoltas de mister Power.

ESCOLTA 1. Hace su entrada el excelentísimo mister John Power, en sagrado ejercicio de representación...

José lo interrumpe.

JOSÉ. Sí, sí, ya sabemos, que pase, que pase.

Entra John Power, lo sigue su segunda escolta portando una caja envuelta en papel de regalo y cubierta con un inmenso lazo.

John Power se quita el abrigo y se lo entrega al primer escolta.

JOHN POWER. Muy buenos días tenga esta hermosa familia cubana.

JOSÉ. Buenos días, mister, si quiere que lo pele o le haga una sangría, tiene que esperar a que termine con el cliente.

JOHN POWER. Gracias, *dear Joseph*, pero no he venido a solicitar sus servicios, más bien todo lo contrario, quiero tener un gesto de amistad con la familia y por esa razón he traído algunos *presents*.

JOSÉ. ¿Regalos para nosotros?

JOHN POWER. *Of course*, qué tiene de extraordinario ofrecer obsequios que puedan ser útiles, provechosos.

José se dirige a una de las patas del escenario que conducen al interior de la casa-barbería.

JOSÉ. ¡Georgina! ¡Margarita! Tenemos visita, llegó el Power.

Georgina y Margarita entran casi corriendo al escenario.

DOÑA GEORGINA. Buenos días, míster Power, qué agradable sorpresa, ¿qué lo trae por aquí? Si hay algún problema con el viaje...

JOHN POWER. No, *madame*, todo va marchando a pedir la boca (*mira a Margarita*), nunca mejor dicho. Le decía a *dear Joseph* que he venido a traerles unos *presents*.

Georgina se entusiasma con el anuncio. Míster Power ordena al escolta de la caja que se acerque. Míster Power abre la caja y saca un enorme abanico de plumas.

JOHN POWER. Esto para usted, *madame* Georgina, para que sofoque la calores del trópico.

Doña Georgina niega con la cabeza

DOÑA GEORGINA. (*Con falso desinterés.*) ¡Pero qué cosa, míster Power, yo es que no se lo puedo aceptar! Si en esta casa ya le estamos muy agradecidos por todo lo que ha hecho por nuestra hija.

JOHN POWER. Estos abanicos están muy de moda en los carnavales de New Orleans.

Georgina agarra el abanico, lo abre y se pavonea por el escenario.

DOÑA GEORGINA. ¿En dónde?

JOHN POWER. New Orleans, en estado de Louisiana, borde del *Mississippi river*.

DOÑA GEORGINA. ¡Ay, Dios mío, que son muchos nombres en inglés para aprendérmelos de un tiro! (*Se queda balbuceando nombres como quien quiere memorizar.*)

JOHN POWER. (*Mira a Margarita.*) Y esto es para usted, *my dear* Margarita.

Míster Power vuelve a la caja y saca un vestido de la época con elementos que expresan cierta «modernidad». El vestido puede llevar algo de brillo o lentejuelas, con tendencia al kitsch en el empleo de algún corazón al estilo de I love New York.

DOÑA GEORGINA. *Oh, my God!* ¡Pero qué cosa más bella!

Míster Power entrega el regalo a Margarita, que lo recibe tímida, vergonzosa.

DOÑA GEORGINA. Da las gracias, hija mía, cuándo en la vida has visto algo tan colorido.

MARGARITA. (*Sin alzar la voz.*) Gracias, señor Power.

JOHN POWER. Les repito que es un placer.

Míster Power regresa a la caja y extrae un guante de béisbol, se dirige hacia José.

JOHN POWER. Me quedaba esto, nos llegó por valija diplomática. Se lo quiero dar a usted, *dear Joseph*, ya sé que no tiene mucha edad para estas cosas..., *but, just in case*, un día quiere practicar beisbol.

José toma el guante y se lo muestra a Ignacio Escobar.

JOSÉ. La verdad es que no tenía que haber hecho ese gasto.

JOHN POWER. *It's not a big deal*, todo lo que hacemos es por el bien del pueblo, siempre pensando lo mejor para el pueblo de Cuba, así ha sido y así será.

IGNACIO ESCOBAR. Hay que ver lo que ustedes entienden por el bien del pueblo.

JOHN POWER. *Well*, yo me refería...

DOÑA GEORGINA. (*Interrumpe.*) No le haga caso, ya le dije que el señor no es miembro de la familia. (*Exagerando la cortesía.*) Ay, pero usted siempre tan gentil, míster Power.

JOHN POWER. Es un deber, *madame*. *By the way*, les traje la lista de algunos detalles que exige el protocolo de Harvard y que deberán llevar las maestras.

DOÑA GEORGINA. Sí, no se preocupe, ya eso está hablado con mi esposo, ¿verdad, José?

JOSÉ. Espero que los detalles sean menos costosos que los *presents*, digo... para tener un comercio justo.

MARGARITA. Mi padre es víctima de la pesadilla cubana, señor Power, después de tantos años sometidos al coloniaje, vivimos la paranoia del saqueo. Dicen que los salones del palacio del Escorial están hechos con madera cubana. Por suerte la Casa Blanca ya está construida.

José intercambia miradas con Ignacio Escobar.

JOHN POWER. No se alarme, *dear Joseph*, son cosas para estar a tono con el... ambiente americano. En realidad son recomendaciones.

John Power hace una seña a uno de sus escoltas para que comience a leer una hoja ajustada a una tablilla.

ESCOLTA 1. (*Lee.*) Se aconseja llevar dos sayas, una para viajar y otra para visitas, de alpaca o brillantina. Seis camisas o corpiños ligeros y un vestido para recepciones. Debe llevar además una bata para dormir, y si es posible una capa o abrigo. Los sombreros deben ser tipo marinero.

DOÑA GEORGINA. Ay, pero si son unas boberías, ¿verdad, José?

JOSÉ. Sí, ya veo que el problema no es tener una hija en Harvard, también hay que lograr que esté a tono con el ambiente... ¿El sombrero marinero lo quieren de alpaca o brillantina? Porque me imagino que lo del sombrero es para esconder la pluma de indio y levita con que salimos todos los días a la calle.

JOHN POWER. Lo siento, *dear Joseph*, son las exigencias del protocolo. Ahora, si me lo permite, me gustaría discutir algunos otros detalles del viaje con *miss* Margarita.

JOSÉ. ¿Más detalles?

JOHN POWER. Sí, pero nada que ocasione daño económico, no se preocupe, son algunas regulaciones de tipo personal... ¿Tienen ustedes un *backyard* en la casa?

JOSÉ. ¿Un qué?

JOHN POWER. *A backyard... un garden.*

IGNACIO ESCOBAR. Un jardín. Ya le dije que se busque el folletín de veinte lecciones de inglés sin maestro, cualquier día va a pasar un susto.

JOSÉ. Bueno, tenemos una terracita...(con acento «americano») un portal.

JOHN POWER. Portal *is fine.* (*A Margarita.*) ¿Me permite *miss* Margarita?

Margarita mira a su padre.

JOSÉ. Pueden pasar a la terraza, pero tendrá que ser con la *chaperone* de la casa, que es la que tenemos en Cuba de guía y acompañante; cosas del protocolo.

DOÑA GEORGINA. Venga con nosotros, míster Power.

Apagón.

ESCENA IV

Margarita, John Power y doña Georgina entran a la terraza. John Power respire profundamente.

JOHN POWER. Este lugar es *perfect*. Los informes que hemos recibido sobre el magisterio de *miss* Margarita son excelentes, pero...

MARGARITA. Me está poniendo nerviosa, señor Power.

JOHN POWER. Oh, no, no hay nada de qué preocuparse. Estamos sometiendo a los aspirantes a unos test físicos. Debemos escoger a los delegados no solo por su agilidad de percepción, también por su buena salud.

DOÑA GEORGINA. Ya la niña se vacunó contra la viruela, a veces en el verano le sale un salpullidito en el pecho, pero es por el calor del trópico; fuera de eso, tiene una salud de reina. Bueno, si me hubiera salido varón, le diría que es un tronco.

MARGARITA. Mamá, por favor. ¿Cuál es el test, señor Power?

JOHN POWER. En realidad no hay un programa determinado, bastaría con alguna demostración de capacidad física.

MARGARITA. ¿Quiere que me ponga a hacer cuclillas, saltar la suiza? ¿O prefiere que baile?

DOÑA GEORGINA. Baila, niña, baila algo para que el míster Power vea cómo tienes los pulmones.

MARGARITA. Una caringa.

Margarita comienza a ejecutar los pasos de la caringa, baile campesino cubano. John Power la observa sin mucho entusiasmo.

Margarita se detiene.

MARGARITA. Mejor, el papalote... o el zapateo, que es el baile nacional.

Margarita marca los pasos del zapateo. John Power la mira sin interés.

JOHN POWER. ¿No conoce una danza más moderna?

MARGARITA. Podríamos bailar danzón.

JOHN POWER. (*Con desdén, casi con repulsión.*) ¡Oh, el danzón! *Sorry, miss* Margarita, pero ese baile me parece un poco vulgar, algo *inappropriate*, más cercano a la sexualidad africana. ¿Por qué no bailamos el *two steps*, que es lo que está de moda en La Habana?

Margarita mira a Georgina y esta la impulsa a bailar. John Power la espera con los brazos abiertos. Margarita se acerca y ocupa la posición de la dama.

MARGARITA. Tendrá que enseñarme porque yo solo conozco los bailes cubanos.

JOHN POWER. Es fácil, solo tiene que seguirme.

Comienzan a bailar, John Power guía los pasos: dos movimientos rápidos y dos lentos.

JOHN POWER. *Quick, quick, slow, slow... quick, quick, slow, slow... quick, quick, slow, slow...*

Después de algunos movimientos, John Power se detiene y simula cansancio o mareo. Saca un pañuelo de su bolsillo para secarse el sudor.

JOHN POWER. Lo siento, debe ser la calor...

DOÑA GEORGINA. ¿Se siente mal, míster Power?

JOHN POWER. Al parecer he sufrido una ligera fatiga, me paso el día en la calle visitando escuelas bajo este sol... ¿Tendrá un poco de agua con *sugar*?

DOÑA GEORGINA. Tengo anón en la despensa, si quiere le puedo hacer un jugo.

JOHN POWER. Sería maravilloso. Si es posible, con mucho anón, poca agua, una cucharada de *sugar*, y si tiene *cinnamon*, me lo rocía en polvo.

DOÑA GEORGINA. Ay, míster Power, perdone mi ignorancia, pero lo del cimarrón en polvo...

MARGARITA. *Cinnamon* es canela, mamá.

Georgina sale del escenario con el entusiasmo de quien cumple una tarea urgente. Margarita se sienta en el columpio, John Power va tras ella y se sienta a su lado.

JOHN POWER. Las cosas que me obliga a inventar para poder estar solas con usted.

MARGARITA. Pues mire que le quedó muy bien la fatiga, podría dejar la educación y convertirse en actor de cine. Pero le advierto que no debemos estar mucho tiempo solos, son las reglas de la casa.

Míster Power se sonríe y la mira con malicia.

JOHN POWER. Tengo muchas esperanzas sembradas en ti.

MARGARITA. ¿Qué puedo tener yo de diferente al resto de los maestros?

JOHN POWER. Hablas como si no tuvieras espejos en la casa. No voy a negar que tu belleza causa cierto hipnotismo, pero más aún tu *spirit*.

MARGARITA. ¿Mi espíritu? ¿Cómo ha podido usted en tan poco tiempo descubrir las intimidades de mi espíritu?

JOHN POWER. Fácil, no lo puedes ocultar. Tienes el alma como esta Habana colonial que ha crecido en el patrón estrecho y asfixiante del medioevo español, una ciudad que pide a gritos le construyan anchas avenidas, jardines públicos donde los niños puedan jugar y no les falte nunca la luz del día. Una ciudad sin parques para niños es una ciudad sin futuro.

MARGARITA. Ahora dejó de ser actor de cine para convertirse en arquitecto.

JOHN POWER. Deseos no me faltan de remodelar tu cuerpo como si fuera un palacio de La Habana.

MARGARITA. (*Severa.*) Se está excediendo, míster. Soy una mujer comprometida.

JOHN POWER. Eres muy joven para que te encierren en una casa a cumplir deberes. ¿No has pensado en las posibilidades que pueden abrirse cuando llegues a Harvard? En poco tiempo tu mundo puede cambiar, y mucho, en menos de un año podrías ser conocida en las academias de Estados Unidos como *miss* Margarita Swanson... or Margarita Hayworth..., o quién sabe si Rita Power.

MARGARITA. (*Con preocupación, se distancia ligeramente.*) Ahora sí tengo razones para estar nerviosa, señor Power.

JOHN POWER. Borra el pasado y olvida todos esos sueños patrios de una república que va a nacer manca, niña.

John Power aprovecha la cercanía y la intensidad en la mirada de Margarita para intentar besar su boca, al tiempo que le toca uno de sus senos. Margarita lo evade, le da una cachetada y se levanta ofendida del columpio.

MARGARITA. ¿Pero cómo se le ocurre? Sobrepassó todos sus límites.

JOHN POWER. Lo siento mucho, Margarita, hay apetitos que son incontenibles.

MARGARITA. ¡Pues aprenda a contener sus apetitos! ¡Y le advierto que sí tengo sueños, y tengo una patria que usted bien conoce en la calle Félix Varela, número 12, de la barriada de intramuros! ¿Le quedó claro? ¿O prefiere que se lo repita en inglés?

Apagón.

ESCENA V

Se enciende la barbería donde José cubre de espuma el rostro de Ignacio Escobar, presto a comenzar la afeitada. En los bancos o sillas de la barbería esperan los escoltas de míster Power. Entra al escenario Felipe Moro, vestido de novio y con pandereta en mano. Viene acompañado del padre Orozco, dos jóvenes monaguillos y una banda de cante gitano, andaluz, que anima la entrada de los

personajes con música. Uno de los monaguillos porta una cruz y el otro un par de cestas con flores, botellas de sidra y chorizos. El padre Orozco se sienta en un banco o silla de la barbería para recobrar el aliento, se abanica con su penca. A una señal de Felipe, las guitarras detienen la ejecución.

FELIPE MORO. ¡Que la dicha penetre cada piedra de esta casa! ¡Que revienten los azahares del patio y el perfume de fronda bañe todas las estancias! (A José.) ¡Que descansen sus tijeras, don José, al menos por un día, un día memorable para los inquilinos de esta humilde morada! ¡Que se acerque la novia, que quiero verla, camino al altar, toda cubierta de flores!

Felipe va hasta la cesta de las flores y toma un ramo.

JOSÉ. ¿Y se puede saber el motivo del jolgorio?

PADRE OROZCO. Que Felipín ha perdido los estribos, hijo mío. He estado horas intentando convencerlo, pero el amor no conoce de cordura.

FELIPE MORO. ¡Que me caso, don José, que no quiero esperar ni un minuto más para que la felicidad me abrace! Y como está tan de moda romper convenciones, le pedí al padre Orozco officiar nupcias en el lugar donde creció el amor.

Felipe le hace una seña a los gitanos para que reanuden el baile y la música. Felipe se anima y baila alrededor de las gitanas, pandereta en mano.

PADRE OROZCO. (A José, alzando la voz sobre la música.) Ya le dije que el que espera lo mucho espera lo poco; si aguantas un mes más, convoyamos la boda con las fiestas de Santa Rita, así matáis dos pájaros de un tiro, santo y boda de la niña. No tendrá que regalar dos veces (*se toca un codo*), ya sabe usted de la fama que se gasta el bodeguero.

FELIPE MORO. ¡Que no, padre, que no es cuestión de dinero! Además, hoy celebramos San Expedito, ¿qué mejor motivo?, tiene usted la fastidiosa manía de las fechas, como mi futura esposa. (*Detiene la pandereta.*) Bueno, y hablando de esposa, ¿dónde está Margarita?

Se detiene la música, reina el silencio. José no sabe qué responder, va hasta la esquina del escenario que indica el interior de la casa.

JOSÉ. ¡Georgina! Ven corriendo, que tenemos visita, y dile a la niña que aquí está Felipe, el padre Orozco... y el copón divino.

Georgina entra al escenario, en una mano trae su abanico y en la otra el vaso de jugo.

DOÑA GEORGINA. (*Con nerviosismo en la voz.*) Pero qué sorpresa... Podrían haber avisado.

FELIPE MORO. ¿Cuándo en la vida he tenido que mandar recados para anunciar mi presencia, doña Georgina?

DOÑA GEORGINA. Tiene, usted razón. Yo lo decía por lo del protocolo.

FELIPE MORO. ¡Qué protocolo ni qué hostias! A partir de esta tarde, ya usted no tendrá que perseguirme como policía en celo detrás del delito. ¡Bueno, ¿pero qué os pasa?, vamos a celebrar una boda no un velorio! ¿Dónde está la novia? Capaz que el padre Orozco se me duerma de tanta espera.

Desde la oscuridad, entra Margarita al escenario. Un gitano toca la guitarra para animar la llegada. Detrás de Margarita va apareciendo John Power. Felipe Moro la mira sin decir palabra, vuelve la mirada a José, a doña Georgina, al padre Orozco, regresa la mirada a Margarita casi en estado de shock, busca con la mirada respuestas que no recibe. El gitano va apagando la música como si se desinflara.

DOÑA GEORGINA. ¡Ah, pero mira qué casualidad, pensando en el padre Orozco estaba yo! Aquí le tengo el jugo de anón con mucha fruta, una cucharita de azúcar y polvo de «cimarún».

Felipe Moro se acerca a Margarita.

FELIPE MORO. (*Con rencor.*) Te has pasado siete pueblos, Margarita. Ya veo que no hace falta ir tan lejos para empezar a traicionar.

MARGARITA. No es lo que piensas, Felipe.

FELIPE MORO. ¡Por supuesto que no es lo que pienso, es lo que veo! ¡Cinco años conteniendo las bridas, aceptando las reglas escrupulosas de tu padre, dejando que tu madre conozca cada palabra que sale de mi boca, para que ahora vengáis los americanos a coger los mangos bajitos!

MARGARITA. El señor Power ya se iba y aquí nadie ha cogido nada

FELIPE MORO. ¡Mejor te callas, nada de lo que digas calmará la afrenta! Y pensar que quise convertirme en cubano porque eso te haría feliz. (*Se dirige hacia mister Power.*) ¡Y usted...! ¡Usted escoja las armas! Mis padrinos le harán llegar un sobre con la fecha y el lugar del duelo.

Felipe Moro comienza a retirarse del escenario, lo siguen los gitanos.

MARGARITA. Felipe, por favor, que es un malentendido, yo nunca te he faltado ni con el pensamiento.

Felipe Moro se detiene y voltea.

FELIPE MORO. (A Margarita.) ¡Entonces dime de una puta vez que no te irás al dichoso Harvard y que ahora mismo te casas conmigo!

Margarita lo mira y no responde.

FELIPE MORO. Sois peor que las sanguijuelas.

Felipe Moro sale del escenario.

JOSÉ. ¡Oiga, más respeto! ¡Y retire sus palabras si quiere volver a entrar a esta casa!

La banda se retira cantando un lamento gitano.

PADRE OROZCO. Gracias por el jugo, doña Georgina, pero créame que lo que necesito es una buena taza de tilo y sentarme a orar todo lo que pueda para evitar la desgracia. Y es que siento... siento.

DOÑA GEORGINA. ¿Qué siente, padre Orozco?

PADRE OROZCO. Siento que todavía nos faltan muchas cosas por perder en Cuba.

Sale el padre Orozco seguido por los monaguillos.

JOHN POWER. Lamento mucho el incidente, señores. Tengan una buena tarde.

Míster Power hace una seña a sus escoltas para que lo sigan y juntos abandonan el escenario.

JOSÉ. (A Georgina.) ¡¿Dónde tú estabas, Georgina, que dejaste sola a la niña con ese americano?!

DOÑA GEORGINA. ¿Y qué tú querías que hiciera?, ya sabes lo difícil que es separar la semilla del anón...

JOSÉ. ¡Pues mira lo que has provocado por el dichoso jugo!

MARGARITA. Mamá no tiene la culpa. (Mira a Ignacio.) Esto es como un *out* mal cantado en segunda. ¡Quiero viajar, papá! Quiero viajar a Harvard, a Nueva York, a París..., la verdad es que me iría hasta Madrid con todo y lo rancio que nos parezca. Quiero ver luces, muchas luces y cosas bellas. Necesito de la belleza como el árbol necesita del agua para crecer. Quiero ir a un lugar donde el hombre no sea el lobo del hombre.

JOSÉ. Ese lugar no existe, hija mía.

MARGARITA. Estoy cansada de la violencia, papá. Cuando yo nací, estábamos en guerra, he crecido en medio de la guerra o preparándome para la guerra, y ya es hora de tener un poco de paz.

Margarita va hasta la percha de la barbería y recoge su sombrilla.

JOSÉ. ¿Adónde vas?

MARGARITA. A la calle Obispo, a comprarme un sombrero tipo marinero.

Margarita sale del escenario. Georgina deja el vaso de jugo sobre un banco y va en busca de su sombrilla.

JOSÉ. Déjala sola, Georgina. Déjala que piense.

Ignacio Escobar se quita la capa de corte y va en busca de su sombrero.

IGNACIO ESCOBAR. Mejor dejamos esto para otro día, mi querido don José, no creo que usted tenga la cabeza en su sano juicio como para afeitarse a alguien.

JOSÉ. Lo siento, pero ya ve usted el rumbo que han tomado las cosas.

Ignacio Escobar sale del escenario. José se retira al interior de la casa. Georgina va hasta el proscenio.

DOÑA GEORGINA. (Con discreción.) ¡Teresa! ¡Concha! ¡Rosa María! (Mostrando su abanico, con amargura.) ¡De Nueva Orleans river!

ACTO III

ESCENA I

El escenario vacío se dispone para el duelo. Por cada extremo aparecen los contendientes, espada en mano. Felipe Moro y John Power vienen acompañados de sus respectivos padrinos. Los oponentes se quedan en los extremos y los padrinos van a encontrarse en el centro del escenario, dialogan algo entre ellos que no escuchamos, luego llaman a los duelistas.

PADRINO DE FELIPE MORO. ¡Señores, acérquense, por favor!

Felipe Moro y John Power van hasta el centro del escenario, llevan la actitud de boxeadores que son llamados a escuchar las reglas del cuadrilátero.

PADRINO DE JOHN POWER. Caballeros, les propongo un trato. Ambas partes coincidimos en que no vale la pena poner sus vidas en peligro y derramar sangre por la cubanita. Podríamos irnos todos a París, sentarnos a tomar una copa de vino con unos buenos quesos y discutir civilizadamente la solución del conflicto.

FELIPE MORO. *(Mirando severamente a mister Power.)* De todas las novias que he tenido, ha sido Margarita la más querida; mi honra está en juego.

JOHN POWER. Me da lo mismo lo que determinen, la condena la geografía. Más tarde o más temprano será mía.

Los dos contrincantes blanden sus espadas.

PADRINO DE JOHN POWER. Entonces todo está dicho. Les recordamos que es un duelo a muerte entre caballeros. *(Al público.)* A partir de este momento queda permitido el uso de celulares para registrar las incidencias el combate. En caso de que se produzca una herida, sea leve o de mayor gravedad, se prohíbe terminantemente interrumpir la grabación para auxiliar a la persona que sufre.

Los padrinos dan unos pasos atrás en el centro del escenario, John Power y Felipe Moro se retiran a los extremos que les corresponden.

PADRINO DE FELIPE MORO. *Prêt!*

Los dos contrincantes se colocan en la posición de combate de la esgrima tradicional.

PADRINO DE JOHN POWER. *Allez!*

Se inicia un duelo coreográfico. Se batan con marcada animosidad. Por momentos parece que John Power lleva la iniciativa, pero la situación cambia y es Felipe Moro quien acosa a su oponente. En un momento de la pelea, John Power roza con la espada un brazo de Felipe Moro y le ocasiona una herida. El padrino de Felipe se acerca y le amarra en el lugar de la herida un paño rojo. Continúa el combate. Cruzan espadas y es ahora Felipe quien alcanza con su arma la pierna de John Power, este se resiente del dolor, su padrino se acerca y le tuerce un paño rojo en el muslo herido. Prosigue el combate. John Power apenas puede moverse con la destreza que lo hacía antes. Felipe Moro aprovecha la debilidad de su contrincante y lo acorrala. John Power cae al suelo y suelta el arma.

Felipe Moro coloca la punta de su espada sobre el cuerpo de John Power.

FELIPE MORO. *(A John Power.)* Si quiere salvar su vida, le propongo un trato.

Apagón.

ESCENA II

Se escuchan unas campanas de cencerro. Se enciende el escenario, en una esquina se han dispuesto sogas y barriles propios de un puerto o marina. Dos soldados (marines) del ejército americano están junto a un atril donde descansa un libro. Uno de los soldados porta la campana, vuelve a tocarla.

SOLDADO 1. ¡Penúltima llamada para abordar el vapor *Sedgwick* con destino South Carolina!

Entra al escenario José de la Caridad, lleva apuro. Lo sigue Ignacio Escobar cargando maletas.

JOSÉ. *(Al soldado de la campana.)* ¡Ya viene, ya viene, un minuto, por favor! *(Vuelve hacia la esquina por donde entró.)* ¡Vamos, vamos, que ya está al salir!

Entran Georgina y Margarita, esta última lleva puesto el vestido que le regalara John Power y un sombrero marinero. La prenda le queda incomoda, demasiado ajustada, apenas puede caminar, viene molesta.

MARGARITA. ¡Ya va, papá, ya va! ¡No sé cómo me dejé convencer para vestirme como si fuera a carnavales!

DOÑA GEORGINA. No seas malagradecida, Margarita, debemos viajar elegantes, sino qué van a pensar de nosotros.

MARGARITA. En cuanto llegue al camarote, me quito el disfraz, prefiero andar en corpiño a viajar tan incómoda.

DOÑA GEORGINA. No digas boberías. Y si te lo quitas, te lo vuelves a poner al bajar del barco, ¿me escuchaste?

SOLDADO 1. *(Toca la campana.)* ¡Última llamada para abordar!

JOSÉ. ¡Vamos, vamos, que esta gente no espera!

Margarita besa a su madre para despedirse, después besa a José, que la anima a seguir. Se acerca a Ignacio, le hace un gesto con la cabeza de agradecimiento y toma las maletas. Margarita va hacia la esquina del escenario donde están los marines. Por la otra esquina del escenario entra Felipe Moro y se detiene a observar desde la distancia, en la sombra.

DOÑA GEORGINA. ¡Escribe en cuanto llegues! ¡Y no te bañes después de comer! ¡Échate mentol en los pies y ponte medias para dormir!

MARGARITA. ¡Que sí, mamá, esté tranquila!

Margarita llega hasta donde se encuentran los soldados.

MARINE 1. Nombre, por favor.

MARGARITA. Margarita del Carmen Cansino Bejumedá.

El Marine 2 busca su nombre en el libro.

MARINE 2. Lo siento, señorita, su nombre no aparece.

MARGARITA. Busque por la lista de las maestras cubanas.

MARINE 2. Allí busqué y le digo que no está.

Margarita comienza a ponerse nerviosa. Sus padres se mantienen alejados pero atentos a lo que ocurre.

MARGARITA. ¿Buscó por la m?

MARINE 2. Sí, señorita. La lista de nombres está confeccionada por orden alfabético y el suyo no está.

MARGARITA. ¡Entonces busque por la r de Rita, por la c de Cansino y por la b de Bejumedá, en algún lugar tiene que aparecer!

MARINE 2. No está señorita, Cansino, de verdad que lo siento, pero su nombre no va aparecer.

Margarita le arrebató el libro y busca su nombre. Levanta la mirada hacia sus padres.

MARGARITA. ¡No está, papá, hay más de mil nombres y el mío no está!

Del interior de la marina sale John Power, cojea de una pierna, atraviesa el escenario sin mirar a Margarita.

MARGARITA. (Severa.) ¡Señor Power! ¡Señor Power, dígales que hay un error! ¡Señor Power, no se marche sin reconocer el error! ¡Dé la cara, míster Power! ¡No sea cobarde y dígales que hay un error!

Míster Power llega hasta la esquina donde está Felipe Moro, se miran. Míster Power asiente y sale del escenario. Felipe Moro mira a Margarita y sale del escenario. Margarita mira a sus padres, luego a los marines, corre hacia ellos maletas en mano e intenta cruzar hacia la marina por la fuerza. Los marines se lo impiden, ella lo vuelve a intentar como si quisiera traspasar un muro, no lo consigue. Margarita se quita el sombrero y lo tira al suelo, seguidamente comienza a quitarse el vestido. Sus padres la observan sorprendidos. Margarita deja el vestido en el suelo y sale del escenario vestida de corpiño, maletas en mano. Sus padres la siguen.

Georgina regresa y recoge el vestido. Apagón.

ESCENA III

Se enciende el escenario de la barbería. Ignacio Escobar está sentado en el sillón, hojea su periódico, tiene acomodada la bata de corte para ser afeitado. Don José prepara la espuma.

JOSÉ. ¿Algo nuevo en la prensa?

IGNACIO ESCOBAR. Anuncio el estreno de una nueva película sobre la vida de Juana de Arco, en quince minutos y con cientos de figurantes a caballo. Ah, y la dirige George Méliès.

JOSÉ. En cualquier momento aparece por ahí el padre Orozco cantando habaneras; cada vez que oye hablar de ese hombre, se le pone la úlcera a millón.

Entran al escenario Margarita y Doña Georgina. La madre trae un vestido donde son visibles partes de la prenda que regaló John Power a Margarita, como si doña Georgina le hubiese adicionado algunas piezas al vestido original para entallarlo a su cuerpo.

Las mujeres van hasta la percha para colgar sus sombreros y sombrillas, sacan los abanicos.

MARGARITA. Buenos días, don Ignacio.

IGNACIO ESCOBAR. Buenos días, Margarita.

JOSÉ. Bueno, ¿y qué tal el paseo? Espero que no hayan dejado encargo en alguna tienda de la calle Obispo, miren que la cosa no está para gastos incidentales.

DOÑA GEORGINA. Fuimos a ver la cartelera del Tacón, y por supuesto que bajamos por Obispo, no faltaría más, pero tu hija se encontró con una antigua compañera de la Escuela Normal que estuvo en Harvard...

JOSÉ. ¿En Harvard? ¿Y qué contó la muchacha?

MARGARITA. Que la pasaron muy bien, papá, que la gente de Cambridge fue muy amable, y que hasta los aplaudían por las calles cuando los veían pasar. Que visitaron Filadelfia y Washington para ser recibidos por el presidente McKinley en la mismísima Casa Blanca. Y que vio muchos campos sembrados de manzanas..., muchas manzanas.

JOSÉ. ¿Nada más?

DOÑA GEORGINA. Dice la muchacha que el tal míster Frye, ¿te acuerdas del famoso Superintendente?, pues el hombre se enamoró de una maestra cubana y se casó con ella.

IGNACIO ESCOBAR. Mira qué bien, y eso que decían que todo era de muy sana voluntad..., que si lo provechoso para la nación...

JOSÉ. Bueno, pero eso no es lo que me interesa. *(A Margarita.)* A ver, hija, ¿no te contó nada del curso?

MARGARITA. Pues sí, que la pasantía fue muy positiva, que aprendió muchas cosas nuevas que comparte con sus alumnos... y que...

DOÑA GEORGINA. Cuenta, hija, cuenta.

MARGARITA. Nada, papá, que sobró algún dinero y que este año van a volver a repetirlo.

DOÑA GEORGINA. ¡Y oyendo eso arrancó tu hija como una flecha para las oficinas de la Superintendencia de Escuelas y ha sido la primera en inscribirse, así que ya sabes!

JOSÉ. ¡No me jodas, Margarita, que ya hemos pasado por eso y no quiero más frustraciones en esta casa!

IGNACIO ESCOBAR. Hay otras frustraciones que pueden ser peores.

JOSÉ. ¡Pues me importan un pito las otras, me preocupa mi hija y que se aparezca aquí otro...! *(A Ignacio.)* ¿Cómo usted le dice?

IGNACIO ESCOBAR. Juanito Poderío.

JOSÉ. Ese mismo, otro Power o Poderío que venga a llenarle la cabeza de musarañas.

MARGARITA. No son musarañas, papá, son experiencias de vida que quiero tener.

Se escuchan voces fuera del escenario: «Don Tomás, por ahí viene don Tomás». Entra un niño al escenario.

NIÑO. ¡Don Tomás, que viene don Tomás!

JOSÉ. ¿Qué Tomás?

NIÑO. *(Mira a Ignacio Escobar, dubitativo.)* Pues... Tomás, don Tomás... a mí me dijeron don Tomás, que está en la palma como un Cristo...

IGNACIO ESCOBAR. *(Interrumpe al Niño.)* ¡Don Tomás! ¡Qué otro puede ser sino don Tomás Estrada Palma, que seguro está haciendo actos de campaña por el barrio! Dicen que va a dar un mitin en el parque del Cristo.

NIÑO. ¡Eso, en el parque del Cristo!

JOSÉ. *(Con entusiasmo.)* ¡Don Tomás, Georgina! ¡Tenemos que ir a ver a don Tomás!

José deja sus utensilios de barbero sobre la mesa y corre a buscar su sombrero.

JOSÉ. ¡Pero vamos, ¿qué esperan?! ¡Tenemos que ir todos a ver a don Tomás!

MARGARITA. Vaya, usted, papá, yo tengo las piernas un poco inflamadas de tanto caminar.

DOÑA GEORGINA. ¡Ah, no, pero yo tengo que ir, yo no me pierdo a don Tomás!

JOSÉ. Entonces apúrate y coge tus cosas. ¿No viene, usted, don Ignacio?

IGNACIO ESCOBAR. Yo, la verdad, querido amigo, es que simpatizo con el otro contendiente.

JOSÉ. ¿Con Masó?

IGNACIO ESCOBAR. Pues sí.

JOSÉ. Pero don Tomás fue el hombre que nos dejó Martí.

IGNACIO ESCOBAR. Qué le voy a hacer, nadie es perfecto.

JOSÉ. Bueno, usted se lo pierde.

IGNACIO ESCOBAR. Ojalá y la vida le dé la razón.

JOSÉ. *(A Margarita.)* Hija, cierra bien cuando salga don Ignacio. ¡Vamos, Georgina, no quiero perderme ni una palabra del mitin!

José y Georgina salen del escenario. Ignacio se incorpora y le entrega unas monedas al Niño.

IGNACIO ESCOBAR. Serás bruto, muchacho, ¡don Tomás el Cristo!

NIÑO. Pero ni siquiera me dijo el apellido.

IGNACIO ESCOBAR. Anda afuera y vigila.

El niño sale del escenario. Margarita mira sonriente a Ignacio.

MARGARITA. Las cosas que tú tienes que inventar.

IGNACIO ESCOBAR. Espero que no por mucho más tiempo.

MARGARITA. Eso lo decides tú.

IGNACIO ESCOBAR. Si quieres, mañana mismo hablo con tu padre.

MARGARITA. Mejor espera una jornada de fiesta patria. En esos días se pone sentimental y se le aflojan las piernas. Dentro de unas semanas es 24 de febrero.

IGNACIO ESCOBAR. ¡Y dale con el 24, qué manía con las fechas, mujer!

Los dos personajes se sonrien. Ignacio intenta besarla, Margarita lo detiene colocando su mano sobre la boca de Ignacio.

MARGARITA. Hay una cosa muy importante que debe quedar clara..., tú sabes.

IGNACIO ESCOBAR. Amén. O mejor, que así sea, para que las cosas no queden solo en manos de Dios.

Los personajes se van a besar cuando sienten que son observados por el público.

IGNACIO ESCOBAR. ¡Teresa! ¡Concha! ¡Rosa María! ¡Tengo una esposa en Harvard!

Margarita ríe a carcajadas. Se besan.

Apagón.

FIN



OFICIO DE ARTE

FEFI QUINTANA

COMO BOCANADA DE AIRE FRESCO, COMO SACUDIÓN PARA EL ESPÍRITU, IRRUMPIÓ EN LA ESCENA CUBANA

Oficio de Isla, obra que, bajo la dirección de Osvaldo Doimeadiós, se convirtió de inmediato en suceso teatral.

A partir del guion de Arturo Sotto Tengo una hija en Harvard, la dramaturgia espectacular que se generó fue múltiple y compleja, enriquecida con fragmentos de una pieza del bufo, la música con papel protagonista, la inserción de la danza, el performance... Ello propició esa escena abierta espacial y temporalmente, integradora de estilos, técnicas, tendencias, concebida desde una perspectiva lúdica y en tono paródico, donde todo cabe y se conjuga en justa medida, lo cual, además de resignificar referentes, hace de la puesta un goce pleno, un disfrute total, al tiempo que devela el sentido de nación que contiene y de compromiso con el arte que la sobrepasa.

Estrenada en octubre de 2019, con producción del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Centro Promotor del Humor, fue reconocida como uno de los mejores espectáculos de ese año con el Premio Villanueva de la Crítica.

Para mostrar parte de su proceso de creación, entrevistamos al director y al guionista.

Agradezco a Osvaldo Doimeadiós y Arturo Sotto sus palabras.

Tengo una hija en Harvard parte de un suceso significativo y poco conocido de la historia de nuestro país, es el viaje de estudios de más de mil maestros cubanos a la universidad de Harvard durante los primeros meses de 1900. Arturo, ¿qué riquezas encontraste en ese suceso y momento específicos que te provocaron contar una historia? ¿Cómo nació esa idea?

ARTURO. Sería una perogrullada afirmar que en el mundo de la ficción literaria, teatral o cinematográfica, los sucesos históricos se convierten en pretextos o escenarios para abordar temas, conflictos o inquietudes que los autores desean expresar. En ocasiones,



FOTO BUBY

el hecho se convierte en el detonante, a partir de ahí se teje el entramado de sucesos y personajes que estructuran la pieza. Las fuentes provocadoras pueden ser diversas. En lo personal, tenía —y tengo— algunas contradicciones con la manera en que se ha enfocado el estudio y tratamiento de esos primeros años del siglo xx en la historia de Cuba, tanto en la literatura como el audiovisual. En el imaginario colectivo existe una visión parcializada, y en algunos casos reduccionista, de ese periodo que los historiadores llaman «la transición entre imperios». Los años que van del fin de la guerra contra España al establecimiento de las bases de un estatus neocolonial, desde el momento en que dejamos de ser «la provincia más querida» de la península, hasta la proclamación de una república «hecha y derecha», como dice uno de los personajes de la obra. Un periodo de enorme fervor patriótico, nacionalista, donde se generan los primeros enfrentamientos entre lo que Ambrosio Fornet define —y extiende hacia otras repúblicas latinoamericanas— como el conflicto entre la modernidad y la identidad.

La irrupción de la modernidad que nos llega de los Estados Unidos y la necesidad de consolidar los valores identitarios cubanos, en los cuales ya se manifiesta gran influencia de la política y la cultura norteamericanas. Descubro entonces el libro *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902* [Ed. Unión, 2003], de Marial Iglesias Utset, que se convirtió en un texto inspirador para *Tengo una hija en Harvard*. Allí conocí la iniciativa, promulgada por el gobierno interventor, de enviar una buena cantidad de maestros cubanos a la Universidad de Harvard con el propósito de elevar la calidad de la enseñanza en la isla. Ese escenario me permitía abordar las contradicciones que antes te referí, reflejadas en los conflictos familiares y políticos en que se desenvuelven los personajes. De hecho, las primeras versiones de la pieza llegaban hasta la apoteosis patriótica del 20 de mayo de 1902. Con el tiempo fui reduciendo el espacio temporal y ganando en síntesis, que es siempre el gran reto al que nos enfrentamos. Aprovecho tu pregunta para recomendar un documental que realizamos durante el proceso de montaje: *Oficio de Isla, memoria de un proceso creativo*, donde se exponen algunas de estas ideas y que incluye, además, buena parte del testimonio de todos los que estuvimos involucrados en la creación del espectáculo.

Doime, ¿qué te sedujo de la obra de Arturo Sotto Tengo una hija en Harvard? ¿Qué potencialidades espectaculares advertiste en ella?

DOIME. La provocación surgió desde la primera lectura. La manera en la que Arturo, como estrategia, relativiza la historia, los guiños constantes entre el pasado y el presente logran difuminar ciertas fronteras temporales. Por otro lado, el texto toca zonas tan trabajadas por nuestra dramaturgia, como son la familia, la emigración, la emancipación, todo con mucha ironía y humor. Por demás, recrea una fábula que habla sobre fuerzas en pugna tratando de apropiarse de un personaje, que también viene a ser símbolo de una espacialidad, pues justo el entramado de esta pieza es un proceso de «intervención», y el limbo que significó a nivel colonial el permanecer «entre imperios». El reto de desatar y afirmar en el espacio esos cuerpos colonizados fue lo que motivó en mí esa primera aproximación a la idea de la puesta.

Tengo una hija en Harvard *derrocha hilaridad. Los diálogos sostienen un chispeante contrapunteo gracias a la certera definición de los personajes y a recursos expresivos como el juego con el lenguaje, la ironía, el humor, la intertextualidad y el tono paródico. Arturo, ¿qué posibilidades, más allá de la risa, te ofrecen esos recursos? ¿Te permiten una lectura otra de la historia y del hecho dramático?*

ARTURO. El humor, la ironía y lo paródico, son recursos de lenguaje que facilitan la comunicación y extienden el margen de público que accede a la obra. El humor más irreverente guarda la fina ironía que se sostiene en el conocimiento del tema que se aborda. Te confieso que me propuse un texto lo más convencional posible, apegado a la comedia, pero dúctil en su estructura y posible traslación a la escena. Nosotros tuvimos la ventaja de tratar una época y un hecho histórico muy poco conocido, eso cautivó la atención de gran número de espectadores. El tono de la obra, el diseño de la puesta en escena y hasta el espacio seleccionado para la representación —la bahía como escenario— despertó un interés mayor. El viaje que proponíamos se convirtió en una aventura para el público. Todos esos elementos estaban

conectados, no eran fortuitos. Doime y yo tuvimos la suerte de formarnos en la vorágine artística de finales de los ochenta, de modo que el juego con la intertextualidad, donde lo paródico es forma recurrente y consustancial, lo teníamos aprendido. Esos recursos a los que haces referencia posibilitaron que el hecho dramático fuera más disfrutable. Y esa fue una de las claves del éxito del espectáculo, podías no conocer las precisiones históricas en que se debatían los personajes, que eso no limitaba el goce. Descubrimos que los espectadores iban transitando por diferentes placeres, desde el teatro bufo más tradicional hasta reflexiones contemporáneas que se anclan en el presente, todo ello revestido de la emoción que provoca el teatro.



¿Por qué ir al pasado patrio y traerlo al presente? ¿Qué tiene que decirnos en nuestros días?

DOIME. Desde la primera lectura, Arturo y yo coincidimos en que el espectáculo rindiera homenaje a la memoria de nuestro maestro Armando Suárez del Villar, quien trabajó, investigó y rescató para la escena con sus puestas una parte significativa del teatro del siglo XIX cubano. Armando nos incitó a indagar en la historia y a encontrar esas claves que luego afloran en el devenir. Por eso el texto y la puesta constantemente nos zarandean y van de aquí para allá y viceversa, porque hay cosas que siguen tal cual o como dice el bole-ro: «el cuartico está igualito...».

ARTURO. Ese es el tipo de respuesta que prefiero dejar a consideración de los espectadores. Son ellos los que deben descubrir los nexos, las parábolas y analogías históricas. Obviamente, todo autor pretende que la obra dialogue con el presente, desde un posicionamiento crítico, incluso cuando esa confrontación se limita a presupuestos formales o estéticos. Pero develarlos sería tarea fácil, amén de que se corre el riesgo de no haber conseguido transmitir lo que se propone.

¿Cómo fue el proceso de transformación de Tengo una hija en Harvard hasta convertirse en Oficio de Isla?

DOIME. Fue un largo proceso. Estuve estudiando el texto alrededor de un año. Estaba comprometido en otros trabajos en la televisión y el cine y haciendo una maestría en Dirección en el ISA. Ese año fue crucial porque las ideas que tenía fueron madurando y pude investigar a fondo y desde muchas perspectivas, que van desde lo cubano en el vestir, pasando por la historia, la literatura y otras disciplinas, hasta llegar a ese periodo patrio del que tenemos mayormente una visión epidérmica y en algunos casos maniquea. El libro de Marial Iglesias *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902* fue fundamental.

El teatro es una comunidad creativa, así que el siguiente paso fue justo crear ese equipo multidisciplinario: productor, asesor, diseñadores, actores, músicos, bailarines, técnicos, etc. En cierto momento pensé que sería mejor para nuestra idea intervenir un espacio de la ciudad que por su historia resignificara el sentido de la puesta. Así, intenté hacerlo en la antigua estación de tranvías de Línea —que justamente le dio nombre a esa calle de El Vedado— porque el espacio es expresión de la modernidad traída por los norteamericanos con la intervención. El lugar estaba en construcción y no pudo ser, nos fuimos a los astilleros en la desembocadura del río Almendares, y finalmente encontramos ese almacén precioso en la avenida del Puerto.

Fue un acucioso proceso de trabajo sobre el texto el que realizó, junto a nosotros, Eberto García como asesor. Luego, el resultado del trabajo de los actores y la propia dinámica que generó el espacio, la interrelación con los músicos y el discurso visual de las piezas emplazadas nos hizo ver que *Tengo una hija en Harvard* era una estación dentro de ese viaje, que había sido la semilla, pero que el espectáculo necesitaba otro título que enmarcara esos discursos dialogantes entre las instalaciones, las acciones performáticas, la estructura bufa y la obra de Arturo. La tormenta de ideas duró muchos días, finalmente Eberto encontró el nombre: *Oficio de Isla*.

¿Por qué se escogió ese almacén semiabandonado del puerto como espacio escénico? ¿Implica una relación otra con el espectador? ¿Qué tipo de espectacularidad genera?

DOIME. Lo que te decía antes, es un espacio cargado de sentido que ahora se resignifica, el público inicia un viaje desde la calle hasta la puerta de un almacén en franco deterioro y no sabe lo que va a encontrar del otro lado de ese portón. Luego desfila junto a los músicos, se integra a la procesión como pieza de ese juego, al final es parte activa en ese viaje. La visión del colonialismo es convertirte en espectador pasivo.

Hacer una celebración en medio de tantas apatías, desidias,



abandonos y tantas otras cosas es también una provocación en el sentido más político del teatro.

En Oficio de Isla confluyen y se integran casi todas las artes, de lo que resulta una dramaturgia espectacular muy rica y compleja que redimensiona el texto dramático. Doime, ¿esa imbricación y la perspectiva lúdica que las abarca expresan tu forma de pensar el teatro?

DOIME. Definitivamente sí. Desde las primeras lecturas imaginé algo por ahí, que fuera una gran celebración del convivio de las artes en la escena. Estamos demasiado atomizados, viviendo en pequeñas parcelas sin mirar al lado; hay que buscar una perspectiva de participación menos vertical de la creación, más abierta y dialogante de todas las expresiones. De hecho, me propuse que la puesta fuera un gran desfile, que los espectadores miraran la puesta desde dos orillas, como la rada habanera, no limitarles la perspectiva, un

poco en broma le pusimos «el desfilódromo». Luego, en la investigación afloró que a finales del XIX y con el fin de la guerra se celebraban en Cuba jornadas de fiestas patrias el 24 de febrero y el 10 de octubre, por eso el estreno aconteció ese día: el 10 de octubre de 2019. Un día vi en televisión tocar a la Banda de Boyeros y rápidamente localicé a Daya Aceituno, su directora. Además de su talento y audacia, se lanzó al riesgo con nosotros, lo que considero otro de los hallazgos de la puesta; lo mismo sucedió con el conjunto de gaitas Eduardo Lorenzo y con Guillermito Ramírez y Patricia Díaz, Bringas y Raupa en los diseños y con Grettel Montes de Oca en la coreografía y una larga lista en la que no



FOTO BUJBY



puedo dejar de mencionar a artistas artesanos del Fondo de Bienes Culturales como Douglas Lucas, Raúl Naranjo, Álda Gutiérrez, entre muchas otras personas.

Doime, ¿cómo haces para armonizar tanto y a tantos? ¿De qué manera enfrentas el trabajo con el actor? ¿Has desarrollado ya un método personal?

DOIME. Primero es tener claro lo que se quiere. Como el espacio de representación en esos momentos aún funcionaba como almacén, no podíamos entrar allí hasta una semana antes del estreno, por tanto, fui con todo el equipo de diseño al lugar, discutimos, medimos, grabamos... Arturo realizó un documental con las memorias del proceso.

Cuando comenzamos los ensayos con los actores y los músicos, ya teníamos una idea aproximada del emplazamiento final, pero los actores no lo tenían muy claro, solo veían un video tomado en un teléfono y eso no siempre es suficiente.

La primera semana de ensayos fue en el Café Cantante del Brecht, luego ya no nos dejaron seguir ensayando allí y no quedó más remedio que mudarnos a la sala del Centro Promotor del Humor, un espacio pequeño y que para colmo estaba cayéndose. Era reducir todo a una escala ínfima. En otro momento estuvimos una semana en un salón de la ENA, pero básicamente el montaje aconteció en la sala de la calle A y 25. A veces se hacía de noche y, con la falta de iluminación del lugar, terminábamos literalmente con el claro de la luna.

Volviendo a tu pregunta, trabajé la puesta por núcleos y, al final, el ensamblaje de cada una de las partes con el todo: empecé con los actores de la obra de Arturo, otros días con los que interpretaban *Arriba con el himno*, la obra bufa de Sarachaga y Saladrigas, otro día con los actores que hacían los performances y Grettel, otros con Jonathan, el actor/cantante que hace el mambí, con los músicos Daya ensayaba en su espacio, mientras el Guille y Patricia iban construyendo en el taller de CODEMA todas las piezas de las instalaciones, y Fresnedo, el productor, corría a diario detrás de las personas que confeccionaban cada uno de los detalles de esa superproducción. En un momento, además, en que el país prácticamente se paralizó, por algo que popularmente nombramos «la coyuntura...».



Si te cuento todo esto es para dejar claro que fue un proceso para los actores lleno de todo tipo de contratiempos, y el actor es por el que todo pasa en un espectáculo, algo que uno debe tener muy claro. No tengo un método que pueda exponer en un manual, cada actor es un mundo y hay que entenderlo y acompañarlo. Tenía, eso sí, que desde el principio hacerles entender que su trabajo espacial debe cumplir determinadas exigencias a la hora de establecer esas relaciones con los demás personajes y que esa «teatralidad develada» exige otro comportamiento sobre la escena, otro sentido. Todos somos juez y parte: los actores y el público. Ni el espectador ni el actor tienen un papel pasivo.

Arturo, Oficio de Isla ha sido tu regreso al teatro después de varios años y en el doble rol de dramaturgo y actor; actuación por la que mereciste una nominación como actor secundario al premio Caricato. ¿Qué ha significado para ti ese regreso a las tablas?

ARTURO. Esa misma pregunta me la hizo Roberto Gacio al terminar una función. Le respondí que era como el retorno al país en que se nace. Volver a dialogar en el idioma de la niñez. Al inicio fue un tanteo, le pedí a Doime que me dejara doblar algún personaje, quería ser parte del proceso creativo y el rol de actor te involucra de manera determinante en

la conformación del espectáculo. Esa posibilidad, que agradezco enormemente, me permitió un regreso festivo, apasionante y amoroso a mi vocación inicial. Un bálsamo creativo a la angustia de no poder hacer cine. El reencuentro con actrices y actores sin que medien jerarquías; el acto emotivo de construir una imagen, efímera en su corporeidad, pero trascendente, si se logra, para el espíritu que la contempla.

Doime, en tus montajes, especialmente en este, se constata una intención por mostrar la construcción teatral, el artificio. Digamos que la «teatralidad develada», como la llamas, se ha ido tornando en tu poética. ¿Ha sido un proceso de búsqueda o se te fue mostrando poco a poco con cada puesta? ¿Con qué propósito recurre a ella?

DOIME. Esta estrategia en el decurso y discursar de mi trabajo es algo que se ha ido mostrando poco a poco, quizás sea por la incidencia del humor en mi biografía teatral. En el humor uno no fabrica



FOTO BUEY

ilusiones; uno devela realidades y reacomoda las coordenadas de observación. Es un acto liberador.

Arturo, ¿resultó Oficio de Isla «la película» que quisiste hacer?

ARTURO. Son lenguajes diferentes, una experiencia no su-
planta a la otra. El guion de *Tengo una hija en Harvard* es más extenso, recoge la aspiración de tres mujeres por llegar a Harvard en diferentes épocas. Me refiero a la universidad como icono de hidalguía académica, que llegó a convertirse en un enunciado del refranero popular. Mi abuela solía decir «tengo un hijo en Harvard» para significar un gasto monumental en algo que no se sabe si rendirá frutos, un recinto costoso y de difícil acceso, reservado a la clase pudiente de la sociedad norteamericana. A las tres mujeres las anima una voluntad de superación y el deseo de saldar una deuda familiar que se origina en la primera historia, la de 1900. Esa fue la que escogí para trasladar al teatro, por las facilidades espaciales y dramáticas que proponía. El guion ha sufrido algunos obstáculos y aún no se vislumbra su realización, habrá que seguir batallando, en definitiva..., de obstáculos está labrado el sendero del crecimiento.

¿Qué es en definitiva Oficio de Isla?

DOIME. Es un canto de amor, un acto de retribución...

La obra —según consta en el programa de bienvenida a la inauguración—, «se convirtió en la simiente de una casa»: en la Nave Oficio de Isla. ¿En qué consiste esa Nave? ¿Cuáles son sus proyecciones?

DOIME. El proceso de *Oficio...* no nos dejó indiferentes ante la creación, fue justo eso: simiente. Así nació este

proyecto, en una nave en la segunda planta de los antiguos almacenes San José, y que gracias a un hermoso gesto del doctor Eusebio Leal hoy nos acoge. Aspiramos a seguir siendo una comunidad creativa, donde haya espacio para la superación, con talleres, seminarios, clases magistrales y nos conectemos con los centros docentes que se ocupan del teatro y de las artes en general. Donde rompamos esos diques que absurdamente limitan la creación. Un lugar para pensar, producir y hacer circular el arte

Han dicho, ustedes, «los oficianes», que la Nave es «un sitio donde las artes, la historia y la memoria de la ciudad conviven en el presente». ¿Crees que el arte puede, y debe, incidir en la historia y los destinos de la ciudad, de un país?

DOIME. Creo fervientemente en eso.

¿Hemos aprendido bien el oficio de isla o es arduo el camino que aún nos queda por recorrer en ese aprendizaje?

ARTURO. Esa pregunta entraña una reflexión casi filosófica que no me atrevo a discernir. La palabra oficio está empleada con sentido metafórico. Los Origenistas procuraron llegar a la esencia de la insularidad desde las posibilidades infinitas de la imagen. Carpentier aborda las limitaciones y virtudes de las islas en *El siglo de las luces*, que en lo personal lo considero como un gran ensayo histórico. *La isla en peso* de Virgilio Piñera se convirtió en la gran revelación poética de un karma, una condición física, geográfica y espiritual; el mar por todas partes, la dependencia, la asimilación, la forja de un carácter. En cualquier caso, no andamos distraídos los que consideramos la soberanía, en toda la extensión política y económica de la palabra, como el camino ineludible, como un legado aprendido, como un valor a sostener.

DOIME. Es arduo el camino y no siempre sacamos las mejores lecciones. Hay que seguir, seguir caminando. El teatro es volver a empezar... 

PREMIO NACIONAL DE ARTES CIRCENSES UN VIAJE INUSUAL AL CENTRO DEL ARTISTA

No todo es alegría en nuestra existencia. Ni aquello que pudiera parecer lo más feliz puede que lo sea...

JOSÉ MANUEL CORDERO

Entregar el Premio Nacional de Arte Circense, más que anhelado, ha sido un galardón al mismo premio, pues reconoce la infinita labor de esos seres humanos que expuestos siempre al peligro y la aventura, arriesgan a cada instante para satisfacer y entusiasmar a un público que al final regala el aplauso, una recompensa en palmadas, el trofeo máspreciado.

Y es que estos seres humanos que deciden colorear las emociones con sus cuerpos, entregan suyo día tras día a los otros para el disfrute, saben enmascarar ese sentimiento, saben subvertir su significado con una sonrisa en los labios, o continuando la labor hasta el final sin que nadie lo sepa. Y así lo hacen para toda su vida desde que inician esta carrera de la que no se sale, ni aun después de la muerte.

Camuflados de fuerza, vestidos con una coraza a prueba de obstáculos (donde se suma el dolor), cruzan la escena, desandan las pistas como

inmortales porque saben, desde adentro, la importancia de su labor, lo que esta significa para el común de los mortales, a los cuales ellos parecen no pertenecer.

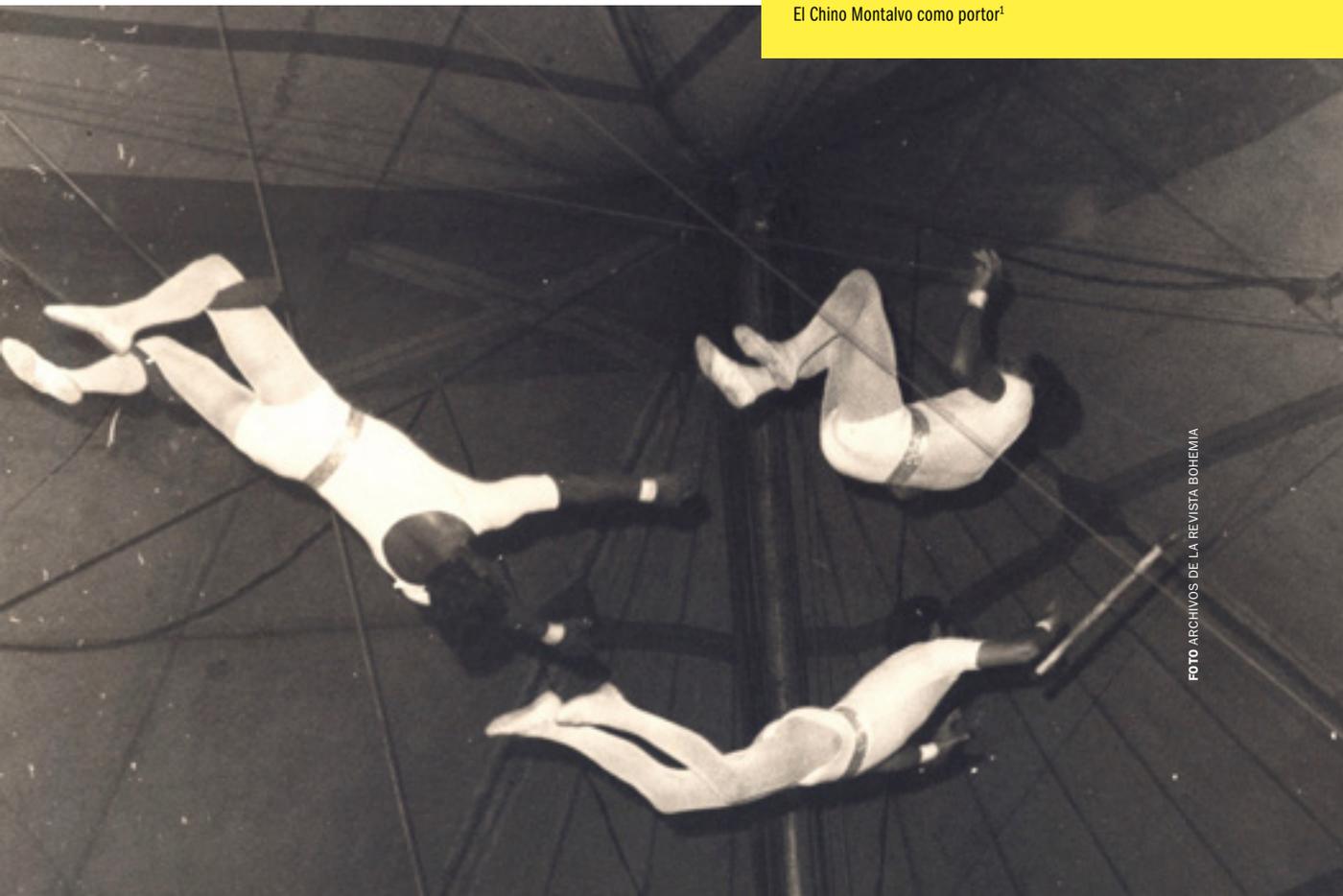
Raza pura, fuerte, matizada de muchos adjetivos que siluetean la entereza de los artistas circenses. ¡Cuántas veces el espectador no sabe lo que sufren! ¡Cuántos instantes de amargura anidan en sus adentros! ¡Cuánto sufrimiento tragado en seco delante de miles de miradas! Cuánto amor por lo que hacen, y el respeto por el público está tatuado en lo más íntimo de su alma...

De esas soledades, de esos instantes en que se prueba el hombre y la mujer, habla este Premio, que más que un simple y merecido trofeo es un viaje inusual al centro del artista y su eterno acompañante: el circo...

El Premio Nacional de Circo es un galardón anual otorgado por el Ministerio de Cultura de Cuba en estrecha colaboración con el Consejo

Pase de la Muerte en el Trapecio Volante.

El Chino Montalvo como portor¹



Nacional de las Artes Escénicas y el Circo Nacional de Cuba. Ha tenido su primera edición en 2020 tras largos años de intentos y ha tenido como precedentes importantes galardones como el Turán o Montalvo —ambos conferidos por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac).

Se otorga en reconocimiento de «la meritoria labor de toda la vida» a una persona o entidad en el ámbito circense, que tras un profundo análisis obtuvieron — en condición de nominados—, Reinaldo Hernández Padrón (Acrobacia), Heriberto Arias Suárez (Equilibrio), Hilda Venero de la Paz y José Jesús Cruz Quiñones (Dúo Adolain- Equilibrio), Bertha González Márquez y Jesús Clemente Ramírez (Dúo Látigo Negro, Látigo), Manuel Romero Gascó (Magia), Tomás Araujo Noa (Cable) y Daria María Soto Vigo (Hula Hoop).

Entre ellos y por mayoría de votos resultaron acreedores del codiciado galardón: Heriberto Arias Suárez (Mazuko), camagüeyano que en 1952 se vincula al Circo Oriente como empleado de carpa y que gracias al amor y dedicación por el arte circense llega a dominar importantes habilidades, formando parte así de números de Treppe, Onda y Doble Trapecio.

El otro galardonado forma parte de la tercera generación de la Familia Montalvo y último sobreviviente de esa estirpe en su concepto originario. Es el grande Reinaldo Hernández Padrón (*el Chino*), quien ha brillado en divertimentos como el *Antipodio*, *Equilibrio de manos* y ha sido integrante del recordado *Trapecio Volante* o *Vuelo del Pájaro* de Los Hermanos Montalvo, quien atesora además una importante trayectoria como director de circo, jefe de pista y maestro.

Gladys Alvarado —especialista de circo para las artes escénicas— comentó que el Chino es «el último de los Montalvo, familia por excelencia del circo cubano con una tradición que data de finales del

Reinaldo Hernández Padrón recibe el Diploma como fundador del Circo Nacional de Cuba. Entrega el premio, Cirelda Medina



FOTO ALEJANDRO PÉREZ SÁCCO

Heriberto Arias (Mazuko) muestra sus múltiples premios



FOTO PEDRO MAYTÍN



Heriberto Arias (Mazuko) en el peligroso acto de Treppe.
Aparece en la silla más alta del número

siglo XIX y que ha honrado a las pistas nacionales e internacionales». Y es que, ciertamente, Hernández Padrón es una de las glorias con las que cuenta el circo cubano.

Gladys se refirió también a Heriberto Arias: «artista de gran valía, que ha dado su vida a la carpa, como intérprete y como maestro. Un especialista en las técnicas de seguridad, tan importantes para el buen desenvolvimiento del circo, ya que cada uno de esos artistas se juega la vida en el escenario».

Asimismo, Santiago Alfonso, premio nacional de Danza y miembro del jurado, calificó a los galardonados como «dos

paladines del circo», a la par que aseveró que esa manifestación necesita ser reconocida, y este premio viene a poner «en equidad y a situar» a esos grandes de la pista y al arte circense «en el lugar que se merecen».



EL CENTRO ES EL PREMIO

KIKE QUIÑONES

SI PANCHO FERNÁNDEZ, FRANCISCO COVARRUBIAS, ARQUÍMIDES

Pous, Ramón Espígul o el propio Enrique Arredondo hubiesen mencionado la simple idea de crear una institución que representara solo a los cultores del humor, hubiesen sido tildados de locos, acaso de románticos.

Pasaron muchas décadas, tuvo que crearse un Ministerio de Cultura, incluso surgir un Consejo Nacional de las Artes Escénicas que acogiera esa iniciativa para reconocer la importancia de una de las más polémicas formas de representación teatral, esa que se empeña en no renunciar al sueño de una sociedad mejor y por eso señala, crítica, descubre fenómenos que nos circundan sobredimensionándolos, como corresponde a su naturaleza, siempre con un espíritu sanador, profiláctico y coherente con su herencia.

El 3 de octubre de 1994 tuvo lugar la institucionalización del Centro Promotor del Humor (CPH), la casa de lo más encumbrado del arte de hacer reír en Cuba, que validó la necesidad

de darle al humor escénico un espacio, más que ganado, en la vida cultural cubana, toda vez que se había generado un gran movimiento de jóvenes creadores a lo largo del país, en su gran mayoría no provenientes de las escuelas de arte, aunque casi todos eran universitarios, portadores de talento y alto nivel artístico de forma empírica.

De ahí que el Centro, en su avance hacia nuevos desafíos, brinde cursos y talleres de superación, allane el camino para conquistar nuevos públicos, abra el espectro a todas las variantes artísticas y atienda las diferentes tendencias creativas donde el humor esté presente.

Es la institución del humor en Cuba, responsable de sus principales éxitos en

los últimos veintisiete años. Logros que no solo se traducen en puestas en escena de alto nivel de elaboración, sino también en la interacción que de manera natural ha establecido con instituciones fundamentales de la cultura, como el Instituto Cubano del Libro, la Egrem, las escuelas de la enseñanza artística, el ISA, la Fundación Alejo Carpentier, la Uneac, la FEU y la AHS.

El Centro ha sido inclusivo desde su fundación, por eso las diversas áreas creativas del humor: gráfico, escénico, audiovisual o literario, han tenido espacio y apoyo incondicional. El punto cumbre lo constituye, sin duda, el Premio Nacional de Humorismo, que se otorga a figuras destacadas en el humor de nuestro país por la obra de toda una vida. Es una manera de legitimar el género dentro de la cultura cubana y de reconocer la importancia que ha tenido el humor para la nación.

Entre los artistas que desde el año 2000 han recibido con orgullo el galardón se encuentran María de los Ángeles Santana, Manuel Hernández, Enrique Núñez Rodríguez, Héctor Zumbado, Carlos Ruíz de la Tejera, Natalia Herrera, Aurora Basnuevo, Luis Carbonell, Faustino Oramas (*El Guayabero*), René de la Nuez, Osvaldo Doimeadiós, Alejandro García (*Virulo*), Octavio Rodríguez (*Churrisco*)... y otros grandes. En los últimos años engrosan la lista de nominados destacados cultores del humor con una sólida obra, como son Mario Aguirre, Cirita Santana, Carmen Ruíz, Eduardo del Llano, Ulises Toirac, Jorge Losada y Ángel García (*Antolín el Pichón*).

Entre tan buenos hacedores, seleccionar a uno ha sido un verdadero dolor de cabeza para los jurados, integrados por los miembros de la junta artística del CPH: Omar Franco, Eider Luis Pérez, Maikel Cerralvo, Carlos Fundora, Víctor Pagola y Enrique Quiñones; por Pancho Fernández, de la Uneac; por el vicepresidente del Consejo de las Artes Escénicas, Rafael Pérez Malo; además, por el actor y director artístico Osvaldo Doimeadiós y el artista de la plástica Reyneiro Tamayo.

El pasado año 2020 se decidió, luego de arduos debates, que el Premio recayera en dos grandes exponentes del humorismo cubano, que, al igual que los precedentes, dignifican dicha distinción. Ellos son Arístides Hernández Guerrero (*Ares*) y Neris Amelia Martínez Salazar (*Juana Bacallao*).

Para el Centro resultó muy gratificante distinguir la labor de Ares, uno de los artistas visuales más notables de todos los tiempos en Cuba, con una obra viva, en constante



Arístides Hernández (Ares)

desarrollo, que se identifica con nuestros valores culturales desde el humorismo gráfico y demás líneas creativas de las artes plásticas, y trasciende nuestras fronteras, a tal punto que es considerado internacionalmente como uno de los más atendibles creadores contemporáneos.

La misma relevancia tuvo reconocer, de forma unánime, a la simpática Juana Bacallao, una de las artistas más versátiles y queridas de nuestro pueblo, una diva que no necesitó de títulos nobiliarios para recibir la reverencia de las cortes más exigentes, una mujer cuya condición de ser negra y pobre no le impidió brillar en escenarios que envidiarían muchos. México, Las Vegas (Nevada), Nueva York, París y otras ciudades la ovacionaron por ser genuina representante de esta nación caribeña, porque ella ha sido y será una gran cubana. En Juana lo vernáculo se reinventa una y otra vez para, desde la autenticidad, robarnos el corazón, y, desde la humildad, quedar en el imaginario de un pueblo que la adora.

Destacar los pilares que más aportan al proceso continuo de nuestra nacionalidad, resulta indispensable. Y aquí está el Centro Promotor del Humor, como siempre, polémico, irreverente a ratos, pero siempre comprometido con el arte, el buen arte de hacer reír sin menoscabo de sus esencias creativas, siendo arena y no aceite en la búsqueda de una sociedad mejor para todos los cubanos, retomando lo distinguido de su herencia para avanzar hacia el futuro: ese es el premio que nos entregamos todos los días. 🎨

TEATRO MARTÍ: PASADO Y PRESENTE PRODIGIOSO

Y lo cierto es que la cultura ha marchado siempre paralela al gran desafío histórico que supone la nación, su vida, sus propósitos, sus sueños, sus esperanzas actuales y futuras.

EUSEBIO LEAL SPENGLER

ISACHI DURRUTHY PEÑALVER

TODA CULTURA DEBE SOBREPONERSE AL OLVIDO, LAS HUELLAS del arte han de ser desempolvadas, releídas y traducidas al presente, pues, como expresara el gran sabio cubano Fernando Ortiz: «olvidar ha llevado casi siempre a inaceptables simplismos, sin referencia a los muy complejos factores humanos que la hicieron germinar, crecer y dar frutos diversos según los tiempos».

La reapertura del Teatro Martí, magna joya de restauración acometida por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, fue, ante todo, una obra de justicia cultural. El Coliseo de la calle Dragones permaneció en ruinas durante casi cuarenta años, sin que por ello dejase de habitar en la memoria afectiva de un pueblo que evocaba con nostalgia el carisma de sus grandes actores, la maestría de cantantes y compositores, las largas temporadas de zarzuelas, operetas, sainetes, revistas y el éxito arrollador de sus espectáculos vernáculos.

El Teatro suponía lo material y lo inmaterial. Esa certeza, revelada por nuestro historiador Eusebio Leal, sigue siendo la clave para comprender la trascendencia de este renacer.

No es lo importante solo el Edificio, que realmente es muy bonito, ese teatro de verano, sino lo que pasó allí, el espíritu está allí, el espíritu presente de las grandes obras, los grandes actores. Y es que efectivamente en ese palco del Teatro, donde colocamos el Escudo de Armas de la República de Cuba, recibió Máximo Gómez el homenaje del pueblo cubano. Cuando dejó de ser el Teatro Irijoa, para convertirse en Teatro Martí, quiere decir, el único Teatro



Candita Quintana junto a otras luminarias de Teatro Martí

de la ciudad que lleva el nombre glorioso del Apóstol es ese [...] Cuando ves las imágenes del foso abierto, con el pozo aquel cegado de basura, cuando ves todo en ruinas y el cielo cubierto, como está ahora el Campoamor, sobre el cual voy y vamos, estaban las guirnalda de enredaderas cayendo y el agua torrencial, además los sucesivos ciclones acabando con lo que quedaba, entonces la obra imponderable de los restauradores, de los muchachos de la Escuela Taller, de todos los que trabajaron en el proyecto es verdaderamente digna del más grande elogio.¹

El 24 de febrero de 2014, tras casi ocho años de intensas labores constructivas, inició una nueva etapa en la que el histórico escenario pasó a formar parte de la agenda cultural habanera. Nuestro mayor reto fue batallar por una programación selecta, en la que se combinaran referentes del pasado y lo más sobresaliente del panorama cultural contemporáneo. La reapertura nos obligó también a repensar la funcionalidad y aspiraciones que se tenían con el Teatro, despojando sombras y criterios idealizados sobre cuál debía ser su papel. El Negrito, el Gallego, la Mulata fueron iconos de una etapa, emblemas escénicos que transmitieron modos de pensar y sentir del pueblo. Desde el punto de vista interpretativo, figuras como Alberto Garrido, Federico Piñero, Candita Quintana, Enrique Arredondo, Alicia Rico, serán siempre evocados por su extrema versatilidad. Sabemos que tenemos que volver a esas obras maestras que le dieron luz al Martí, pero la relectura de esos textos debe ser asumida por dramaturgos, actores y actrices con sumo rigor y visión desde nuestro presente, porque correríamos el riesgo del fracaso y la idealización, envueltos en lazos de rizas forzadas, escenas banales y personajes caricaturizados.

En estos seis años de ininterrumpido quehacer, el Coliseo de las Cien Puertas no ha perdido su impronta. Las reposiciones completas de clásicos del Teatro Lírico Nacional como *Cecilia Valdés*, *María la O*, las antologías de zarzuela cubana, los conciertos líricos y las temporadas de teatro



Banda Nacional de Conciertos

musical, regresaron renovadas con el aplomo y la mirada acuciosa de directores artísticos con una sobresaliente trayectoria. En tal sentido no podríamos dejar de evocar a los ya desaparecidos maestros Juan Rodolfo Aman (Premio Nacional de Teatro 2013) y Roberto Chorens (Premio Nacional de la Enseñanza Artística 2014), con quienes sostuvimos una afectiva y fructífera colaboración. Hemos defendido todos esos referentes que marcaron épocas gloriosas y sobre la base de ello abrimos nuevas puertas, ensanchando perspectivas y configurando un luminoso abanico cultural, porque, tal y como expresara nuestro Historiador:

el teatro tiene que abrirse hoy a las formas modernas en el sentido realmente de lo que la modernidad supone, que toda modernidad ha sido necesariamente precedida por otra [...] pero el Teatro

¹ Entrevista inédita realizada por la autora al Historiador de la Ciudad Eusebio Leal Spengler, con motivo del V Aniversario de la reapertura del Teatro Martí. 18 de febrero de 2019, Audiovisuales de Habana Radio. (todas las citas corresponden a esta entrevista).



El círculo de tiza caucásico,
Berliner Ensemble, 2019

no puede ser banalizado y existe un filtro que tiene que cumplirse, una orientación precisa que trata siempre de buscar y de anclarse, un perfil amplio que tenga una visión conmemorativa, que sea una apelación continua a la memoria de lo que fuimos, hemos sido, somos y seremos en la cultura cubana.²

En tal sentido la visión que hemos trazado a través de una programación sostenida implica convertirnos en un centro cultural de referencia en la preservación y difusión del patrimonio musical y escénico cubano. Se trata de validar la trascendencia

del arte en cualquiera de sus manifestaciones sobre la base de alto nivel profesional, una elevada factura creativa, estética y conceptual.

Desde 2014 el Teatro Martí ha sido sede de los más importantes festivales de música de concierto que se organizan en el país, a saber: Les Voix Humaines de Leo Brouwer, el Habana Clásica de Marcos Madrigal y el Mozart Habana del Lyceum Mozartiano de La Habana.

Igualmente, como espacio vital durante cuatro ediciones ininterrumpidas de los Encuentros de Jóvenes Pianistas, disfrutamos de emotivos conciertos protagonizados por la Orquesta Sinfónica Nacional Cuba.

Este escenario se ha convertido en un verdadero puente de expansión para compañías, coreógrafos cubanos y extranjeros con múltiples visiones y tendencias que abarcan desde la danza contemporánea, moderna, el ballet clásico hasta el flamenco y la danza fusión. Pero, sobre todo, hemos logrado insertarnos con indudable éxito de público y crítica en la dinámica de eventos culturales con una sólida reputación y trayectoria de alcance internacional, podríamos citar en tal sentido el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (en 2017), el Festival Internacional de Ballet de La Habana (en 2018) y el no menos importante Festival Internacional de Teatro de La Habana (en 2017 y 2019). Este último, en su XVIII edición, nos permitió acoger por primera vez en Cuba a una de las compañías teatrales más prestigiosas



El actor Nakamura Kyozo en *Invitación al Kabuki*, 2019



del mundo, leyenda viva de las tablas: el Berliner Ensemble. *El círculo de tiza caucasiano*, obra maestra de Bertold Brecht, nos deleitó por la claridad del drama humano, su belleza dialéctica y el influjo de un colectivo de sobresalientes intérpretes liderados por el prestigioso director Michael Thalheimer.

Y es que el escenario, en función de múltiples y entramadas perspectivas estéticas es capaz de desdoblarse y cautivar siempre al público. En tal sentido las funciones del renombrado actor Kyozo Nakamura, por primera vez en nuestro país y en el marco de las conmemoraciones por el 90 aniversario de las Relaciones Diplomáticas Cuba-Japón, resultaron inéditas. *Invitación al kabuki* fue una experiencia de profunda conexión espiritual y escénica con el milenar arte nipón.

Junto a nosotros se han presentado los más grandes contratenores del mundo, aunados por el genio creador del

maestro Leo Brouwer. Sin esperarlo, fuimos el último espacio donde el maestro Sergio Vitier nos deleitó con su universo sonoro. Aquí se abrazaron en una velada memorable Alicia Alonso y Rosita Fornés, nuestras más excelsas divas. Y así, otras míticas figuras del teatro, la danza, el jazz, la música sinfónica, han edificado un patrimonio artístico intangible que nos llena de orgullo y compromiso, como humildes deudores de ese pasado prodigioso. 🎭

² Ídem.

METÁFORAS DE ISLA

Criaturas de isla es el más reciente título publicado por Ediciones Alarcos en su colección Aire frío del dramaturgo Ulises Rodríguez Febles. Lleva como prólogo una entrevista que le hiciera el Premio Nacional de Teatro 2020 Rubén Darío Salazar.

Rodríguez Febles, en los cuatro textos que conforman el volumen, trata temas que han sido traumáticos para los cubanos, como la migración y la separación familiar. Testimonia la realidad insular al hurgar en las historias sumergidas de la nación cubana, abordadas desde la estética de lo fantástico.

«Saxo», pieza con que comienza el libro, ocurre entre ciclones. Un muchacho intenta regresar a su casa del Servicio Militar y en esa travesía pierde el saxo o lo vende, o no existió, o sí pero no sabemos... Alucinamos. La música, en especial el jazz, se oye constantemente. El viento y el agua —la maldita circunstancia del agua

por todas partes— nos azotan. Se cae todo por la fuerza de la naturaleza, se pierde todo por la acción del hombre por el poder. Hay inquietud aquí, ansiedad. Sobre todo en la madre del muchacho, que lo espera, pero antes debe enfrentar la adversidad.

La mujer llevando el peso de la acción dramática está presente también en «Campo minado» y «Ciudadanía». Las dos piezas que siguen. Ambas, junto a «Huevos», constituyen la trilogía del éxodo, como la ha llamado el autor. La primera, el éxodo por la base naval de Guantánamo, y la segunda, a través de la Ley de la Memoria Histórica.

En «Campo minado» es una estomatóloga quien intenta cruzar un campo lleno de minas para llegar a la base de Guantánamo y de ahí a Estados Unidos a reunirse con su esposo e hijo. De nuevo la familia separada y el intento por reencontrarse. Para cruzar, ella debe pagar por sus servicios a alguien que se dedica a eso como oficio actual: un zapador, un cubano de los tantos que estuvo en la guerra en África y carga con sus propias heridas.

En «Ciudadanía» es asimismo una mujer quien empuja a su hermano y casi empuja el bote en que van en busca del abuelo gallego muerto, tal vez en el buque *Varbanera*. Aunque, mejor que el abuelo, buscan los papeles del abuelo para poder hacerse ciudadanos españoles gracias a la conocida Ley de los nietos. Las fronteras entre la realidad y el sueño se desdibujan. La alucinación alcanza al delirio.

Hasta que llegamos a la obra que cierra el libro, «Criatura de isla». El autor toma el nombre de un poema de Dulce María Loynaz para hacer su propio poema dramático. Eso que se llama criatura de isla aparece y les cambia la vida a los que la/lo ven y a los que la/lo tocan. Lo que era ya no es. Y entonces los personajes —nosotros mismos— empiezan (empezamos) a cuestionarse(nos)la realidad. Todo el tiempo tratando de escapar de la angustia y no pueden; retornan al punto de partida, como Sísifo, cargando la piedra del día a día.

El ritmo intenso, el juego con los sentidos y las atmósferas alucinantes que recrea en sus dramas distinguen la poética de Ulises Rodríguez Febles, recursos con los que logra que sus obras, en particular las cuatro que integran *Criaturas de isla*, sean grandes metáforas de la Cuba de hoy, de nosotros mismos.



RUBÉN DARÍO SALAZAR TAQUECHEL: UN HOMBRE DETRÁS DEL RETABLO

MARILYN GARBEY OQUEENDO

La Colección Cuadernos Tablas publica las memorias de Rubén Darío Salazar. Se trata de *Retablo vivo, cuadernos de apuntes de un titiritero*. El libro ve la luz tras la entrega del Premio Nacional de Teatro 2020 al autor y a su inseparable Zenén Calero.

En portada: la foto de una función de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, un clásico de la escena cubana, estrenado en 1996, representado en diferentes lugares del mundo, que sigue despertando la emoción de los espectadores.

Aquí puede seguirse el trazo de la biografía teatral de Rubén, y comienza con el paso del Instituto Superior de Arte de La Habana al laboratorio creativo que es Teatro Papatote. Si en el ISA tuvo maestros de alto nivel intelectual, en Matanzas encontró a René Fernández, egresado del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional y laureado en 2007 con el Premio Nacional de Teatro.

La colaboración entre Rubén y René alcanzó su esplendor en *Okín pájaro que no vive en jaula*, con texto de René y diseño de Zenén Calero. Ese espectáculo unipersonal marcó pautas en el universo titiritero cubano porque transformó la visualidad al uso, recreó un pasaje de la espiritualidad afro-cubana, mezcló música y danza, y un actor egresado del ISA asumía el protagonismo de la pieza.

Como tantas veces ha sucedido en la historia del teatro, el vínculo entre Rubén y René padeció la crisis del crecimiento, y el discípulo se fue a explorar otros caminos para encauzar su energía vital. Así nació Teatro de Las Estaciones, grupo que marcha a la vanguardia del teatro de títeres en nuestro país, con un extenso repertorio y laureado en certámenes de Cuba y el mundo. Rubén expone su necesidad de fundar la agrupación:

En esta profesión he madurado, soñado y realizado mis mejores proyectos, he mezclado a los títeres con todos los géneros: ópera, cine, ballet, música, literatura, plástica, pero ellos siempre han sido el centro, la razón de todo. Por eso tenía que formar un grupo como Teatro de Las Estaciones, esas mixturas multidisciplinarias estaban en mi cabeza y hallé en mi propio colectivo el espacio ideal para expresarme.¹

De la amistad entrañable de Rubén con Dora Alonso y con Carucha Camejo se revelan detalles. De cómo el titiritero trajo de vuelta a su Matanzas natal a la creadora de Pelusín del

Monte. De sus esfuerzos para que Carucha se reencontrara con sus colegas y para que las más jóvenes generaciones conocieran a la mujer pionera en la especialidad, que encantaba a los espectadores que, en los sesenta, asistían a la salita del Focsa habanero. Rubén cuenta de su intercambio epistolar con Carucha, que ojalá algún día se publique: «Comencé a escribirme con Carucha. Las cartas en papel llegadas de Nueva York eran una fiesta, con caligrafía hermosísima, eran una fiesta para Zenén y para mí».²

Todavía el teatro de títeres es considerado por mucha gente como un arte menor, cosa para niños, como si fuera poca responsabilidad. Por eso Rubén insiste en establecer conexiones que demuestren lo contrario, e incluye el texto donde narra la entrañable amistad entre Constantín Stanislavski y Serguei Obraztsov. Ahí propone una reflexión sobre el trabajo del actor en el teatro de títeres:

Todo lo que el actor debe poner en su piel para expresarse es en el muñeco su propia materialidad, con una composición corporal y plástica única, que lleva todas las emociones y características del personaje sobre sí.³

El libro es una suerte de arte poética de Rubén Darío y el Teatro de Las Estaciones, pues explica con detalles cómo transcurrieron los procesos creativos que han realizado. Llama la atención los motivos que inspiraron cada montaje, son elecciones estéticas, que se sustentan en la eticidad. ¿Cómo, si no, entender esa obra de singular belleza que es *Federico de noche*,

¹ Rubén Darío Salazar: *Retablo vivo, cuadernos de apuntes de un titiritero*, p. 83, Casa Editorial Tablas-Alarcos, La Habana, 2020.

² *Ibidem*, p. 20

³ *Ibidem*, p. 23.



una evidencia de respeto al ser humano? Es la ética el argumento para teatralizar al Martí de *La edad de oro* y, con el montaje de *Los dos príncipes*, evidenciar cómo el dolor y la muerte borran las diferencias de clases.

Y es que Rubén asume con inteligencia y con rigor la profesión que eligió para comunicarse con el mundo:

Nunca he ido errabundo con mi arte por los caminos de la isla ni del mundo. Cada andanza titiritera [...] ha estado organizada y pensada con minuciosidad. No niego con esto las lindezas de andar libremente, viviendo de la gorra y de la bondad de las personas, pero nuestros modos titeriles en Cuba adquieren una responsabilidad que junta disfrute con disciplina laboral, por lo tanto se necesita de toda la conciencia para crear.⁴

De gran valía para el estudioso son la cronología de espectáculos de Teatro de Las Estaciones, con todos los créditos de las obras, y el archivo fotográfico, lo cual es un reflejo de la conciencia de Rubén por resguardar la memoria de su paso por este mundo. Hay fotos del niño de ocho años que jugaba a los mambises, de los montajes del grupo que llevan firmas como las de Sonia Almaguer, Enrique Lanz y Ramón Pacheco; y hay una instantánea de Rubén en el Centro Internacional de Títeres, en Tolosa, España, donde su foto con Pelusín del Monte forma parte de un mural donde se encuentran los titiriteros más reconocidos del mundo.

Hombre joven que ha vivido intensamente, Rubén acumula muchísimas anécdotas que ahora comparte con el lector. Estos apuntes son frutos de su labor creativa que no ha recesado ni en estos tiempos de pandemia.

Retablo vivo: cuaderno de apuntes de un titiritero fue editado por Yudarkis Veloz, y con la maquetación de Lisandra Fernández y el diseño de Annelis Noriega, ahora ve la luz por el sello Alarcos. 📖

⁴ *Ibidem*, p. 77.

OFICIO DE LA CRÍTICA

OFICIO DE CUBANÍA

ROBERTO GACIO REFERIRSE A *OFICIO DE ISLA*, BAJO LA DIRECCIÓN DEL PRIMER ACTOR, humorista y director Osvaldo Doimeadiós, obliga a una reflexión profunda sobre esa experiencia artística de raíces políticas y que el realizador convirtió en una propuesta de enorme significación dentro de nuestro panorama escénico. Se trata de un espectáculo teatral, performático, musical, danzario, humorístico, todo ello integrado en una línea conceptual dirigida a la historia de nuestra nación y de sus relaciones tensas, muy complejas, con los Estados Unidos.

Se evidencia un propósito novedoso e indagador en la puesta. Doimeadiós escogió una nave de enormes dimensiones en la zona del puerto habanero, donde dispuso diferentes espacios de acción teatral y de visualización para los espectadores. El público, colocado en gradas opuestas del rectángulo que conforma el salón, puede disfrutar de las acciones que ocurren en partes equidistantes, pero solo desde uno de los lados se deja ver el mar, que limita o amplía horizontes.

La selección de este sitio de representación ofrece un marco transicional entre pasado y presente, y subraya

el carácter de isla rodeada del mar por donde llegaron los conquistadores españoles, fueron traídos los esclavos africanos —partes esenciales de nuestra identidad como nación—, y también lugar por donde arribaron los nuevos interventores.

El punto de partida de *Oficio de Isla* es el texto dramaturgico *Tengo una hija en Harvard* de Arturo Sotro, realizador cinematográfico, graduado como actor por el Instituto Superior de Arte. Su discurso puede calificarse como una comedia de costumbres, con un tono de reflexión y debate de criterios ideológicos y políticos que transcurren desde lo cotidiano hasta lo filosófico. Los diálogos precisos, limpios, engendradores de acción, y los personajes coherentemente diseñados en cuanto a su psicología, hacen de esta pieza el elemento más relevante del espectáculo.

La puesta comienza con una propuesta coreográfica, protagonizada por Gretel Montes de Oca, a la manera de la procesión del Corpus Christi del siglo XVII, donde esta mujer, conducida en alza por





jóvenes, representa, a mi juicio, la Cuba atada, sujeta, intervenida, manipulada también por monjas que acompañan el cortejo. Sucesión de acciones que otorgan ese carácter performático a la representación, que cuenta, en momentos específicos con la interpretación de la Banda de Música de Rancho Boyeros y en otros con la Banda de Gaitas Eduardo Lorenzo de la Sociedad Artística Gallega. De modo que ambos arreglos musicales se desarrollan y contraponen remitiéndonos al crisol de culturas que se funden en la nuestra.

Asimismo, se insertan fragmentos de *Arriba con el himno* de Ignacio Sarachaga, revista política, joco-seria y bailable de carácter bufo, cuyos personajes establecen un contrapunteo entre el twostep, baile norteamericano en boga, y los ritmos típicamente cubanos. Y se incluye además un canto lucumí, desplegado en la potente voz del barítono Jonathan Navarro Elóseguis como el Mambí.

La obra central plantea la posibilidad de que la joven Margarita viaje por seis semanas a Harvard como parte de unas

becas que se otorgaron en 1900 por los Estados Unidos a mil doscientos setenta y tres maestros para que conocieran nuevos métodos de enseñanza y formas de vida. Hechos que entre otras cosas promovían el «milagro» americano en la recién intervenida isla de Cuba por los del Norte. Este es el motivo del enfrentamiento de criterios entre el barbero padre de Margarita y de los dos enamorados de la joven, un español, que es su novio, y un cubano. Entre ellos hay respectivamente actitudes de deslumbramiento ante los avances en el país norteamericano, posiciones anxionistas y pensamiento antimperialista. Postura esta última que también comparte la joven, abierta a la modernidad.

Una revelación por su ductilidad, seguridad y proyección vocal y actoral lo constituye la joven Daliana González Álvarez, quien con aplomo y eficacia incorporó a Margarita del Carmen Cancino.

Otros personajes completan los factores o elementos que desde siglos atrás componen las contradicciones esenciales de la isla. Tal es el caso del norteamericano mister John Power, interpretado por Arturo Sotto con una organicidad y contención que me hizo recordar cuando aún muy joven, alumno del ISA, actuó en un monólogo dirigido por Vicente Revuelta. Me resultó sorprendente, por grata, su actuación. Considero que tanto su interpretación, alejada de los esquemáticos norteamericanos de otras piezas, y su tarea autoral son dignas de encomio.



Por su parte, Osvaldo Doimeadiós incorpora a un cura parlanchín, humorístico, personaje que durante muchos años tuvo vigencia y hegemonía en la sociedad cubana.

Rebeca Rodríguez Aragón despliega intencionalidad y matices muy variados en sus intervenciones de madre algo confusa y con afán de buscar lo que considera beneficioso para su hija. Doña Georgina cree en las oportunistas palabras de mister Power, quien acosa sexualmente a la maestra.

Jóvenes ya reconocidos en las artes escénicas destacan en su desempeño: Amaury Millán, orgánico al máximo, encarna a Ignacio Escobar; Ray Cruz, caracterizador y dinámico, y Carlos Busto, muy versátil, alternan en Felipe Moro.

Un actor valioso, dedicado al teatro lírico, que puede desplegar su talento en muchos otros roles, como aquí al interpretar a José de la Caridad, es Iván Balmaseda.

Leandro Cáceres, que comparte el padre Orozco con Doimeadiós, posee dotes para la comedia y para el drama, como ha demostrado.

Original y carismático es el actor Rolando Rodríguez Alfonso en el texto bufo, donde se desdobra en el TwoStep y en el Orador.

Las actuaciones responden de manera inteligente y creadora a las acciones y disposiciones escénicas del líder artístico. Al dirigir a los actores, Doime ha empleado un

específico trabajo con cada uno, haciendo brotar de ellos lo mejor y más auténtico.

Muchos son los contribuyentes al éxito de esta gran producción, saludada y elogiada por los espectadores que acudieron a verla, y de igual modo por la crítica. Entre ellos hay que señalar al asesor Eberto García Abreu, al diseñador de vestuario y director asistente Oscar Bringas, al eficaz diseñador de luces Tony Arocha, y a Rafael Fresnedo, de gran profesionalidad y oficio, en la producción. Todos en sus respectivos desempeños y responsabilidades hicieron de esta puesta un reconfortante sitio de edificantes pensamientos y logros estéticos de amplias resonancias.

Lo que se anunció en las notas al programa de mano a cargo de Eberto García Abreu y Víctor Fowler se verificó con creces, ya que *Oficio de Isla* encierra valores conceptuales de raigambre patriótica y contenido artístico, donde modernidad y contemporaneidad se entrelazan en amalgama íntimamente fusionada, que abarca desde la blancura de los trajes y la escenografía hasta las nítidas intervenciones del alma cubana, presentes en todos y cada uno de los instantes del montaje y su intencionalidad.

Felices por haber disfrutado de una presentación mezcla de los posibles lenguajes espectaculares de actualidad mundial, junto a aspectos claves de la espiritualidad cubana, como la música y las acciones de un grupo de personajes nacionales que defienden en primer lugar su historia y la razón de ser de sí mismos.

Lo conseguido clama y cala profundamente en los sentimientos patrios. Algo especial sopla por encima de esta escenificación, y es su sencilla grandiosidad, es el inefable sentido de buen arte, de humor superior, de belleza estética y cubanía raigal. 

ASOMBROSA CLEMENCIA DE TITO

ROBERTO MEDINA

EL DESTACADO TEATRISTA CARLOS DÍAZ AL LLEVAR

a escena la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart *La clemencia de Tito*, inauguraría el V Festival mozartiano de La Habana y daría un gran cierre al XVIII Festival Internacional de Teatro de La Habana (2019). Con este asombroso espectáculo ha dado un prodigioso salto hacia la teatralidad operática. Constituye un momento de verdadera consagración que marcará un hito dentro de su carrera artística. Abre un camino de búsquedas expresivas renovadas pues amplía con creces su hacer teatral ya extenso y provocador.

La cuidada versión literaria ha sido realizada por el crítico y dramaturgo Norge Espinosa, basada en el texto original del poeta Pietro Metastasio, escritor y poeta italiano, uno de los más importantes libretistas de ópera del siglo XVIII, en libreto adaptado después por el también italiano Caterino Mazzolá que fuera el utilizado por Mozart.

Bajo la dirección y supervisión general de Ulises Hernández, director del Lyceum mozartiano de La Habana, esta obra del siglo XVIII creada por Mozart ha sido extrapolada por Carlos Díaz de los contextos creativos europeos, y transformada en una versión cubana por la manera de armonizarla con nuestro contexto cultural. Pudiera decirse que a Díaz le asiste la convicción de que la cultura de nuestro país ha de estar de algún modo presente al asimilar el arte de otras procedencias. Mostrar amor y estremecimiento hacia ellas pero no una actitud plegada a servirle necesariamente fiel con la cabeza baja a esa asimilación. Se ha de asumir como ventajosa oportunidad y provocación para dar un salto creativo y hacer que mediante un proceso activo de relectura se remonte

al original a cauces insospechados. Podemos ser capaces de colocarnos con denodado esfuerzo, voluntad y seriedad interpretativa en asimilar obras distinguidas del repertorio internacional de una manera enriquecida para, entusiasmados y valientes, devolverla floreciente a la cultura de procedencia.

De manera osada, la orquesta ha sido ubicada en el escenario, integrada al conjunto humano y escenográfico. Interviene en la performance escénica al formar parte conceptual y formal de los acontecimientos escenificados y no un ente separado, oculto en el foso del teatro. Los músicos aportan a la visualidad pero no compiten en atracción con el relato escenificado, aun cuando el coro, bailarines y cantantes pasen a situarse y actuar episódicamente a ambos lados suyos al bajar del estrado superior al tabloncillo del escenario. La resultante es la integración en un espacio perceptivo unitario, uno de los notables méritos de esta puesta compleja en su propuesta y preparación, que logra resultados muy encomiables y vanguardistas para la escena cubana. Un punto de cambio a ser tenido en cuenta en análisis y estudios ulteriores.

Es significativa la teatralidad adoptada en *La clemencia de Tito* desde su mismo comienzo: al hacer el director de la orquesta el primer movimiento con las manos, cambia de súbito la iluminación y da inicio a la magia de la escena para abrirse un mundo otro ante el espectador. Los músicos y el director de la orquesta, vestidos con amplias y holgadas vestimentas blancas, presumiblemente versionadas a partir de las togas romanas en los hombres y las estolas en las mujeres se entrecruza intertextualmente con el vestuario blanco y otros atuendos religiosos utilizados en las ceremonias de los cultos afrocubanos. Se presentan suntuosamente en atributos de formulación de un nuevo sentido de belleza con los pies desnudos, en contacto directo y limpio con las energías que manan de la tierra que remite a raíces culturales de hondo





arraigo popular en un verdadero acto de evocación performativa ritual.

Es reforzada esa recontextualización cultural por la presencia de una extensa cortinilla de fibra vegetal colgada arriba del escenario, en significativo acercamiento entre el palacio de residencia del emperador romano y la utilizada en el borde superior de la puerta de entrada en las casas de familias cubanas practicantes de los cultos afrocubanos, denominada *maribó*, confeccionada a partir del penacho más alto de la palma real, destinada a servir de protección e indicio de residir en esa casa alguien *coronado* al tener hecho santo.

Todo esto sitúa la historia relatada no solo en una isla imaginaria sino propiamente la de nosotros, desde la cual se ha conformado esta visión cubanizada de la obra mozartiana, sin por eso traicionar los basamentos conceptuales y formales de la pieza original. Me atrevería a decir que pone a disposición interpretativa del público cubano el hacerla

sentir muy suya a pesar de su procedencia europea. Esto conduce a la consideración de cómo productos culturales de otras tierras pueden ser asumidos y reformulados en contextos culturales otros, integrándolos de manera fecunda al tejido cultural de destino.

La presencia del emperador Tito como protagonista de la ópera es magnificada en su jerarquía por la centralidad donde es situado en el espacio en el que se escenifican los hechos relatados. Realzada su imagen por el hermoso vestuario blanco a la manera de túnica romana, engalanada con un meticuloso tejido de apreciables cualidades texturales a nivel del torso y las amplias mangas en lugar



FOTOS BUBY

del traje de guerrero en que aparece representado este emperador en las obras escultóricas romanas. Le connota, por el contrario, a nivel semiótico el ser una persona caracterizada por su sensibilidad, belleza estética, delicadeza y refinada elegancia. Lo distingue del resto de los protagonistas a pesar de todos exhibir un espléndido vestuario caracterizado según sus individualidades. Ese es el acento sobre el cual está diseñado visualmente el personaje.

En correspondencia con la condición de emperador misericordioso con la cual ha trascendido en la historia, Tito se reviste asociado a algunos atributos identificadores con Obatalá,¹ pues como esta poderosa deidad afrocubana manda sobre todas las cabezas, es misericordioso, sabio, amante de la paz y la armonía; es el justiciero que promueve la concordia, el bienestar y la buena conducta entre las personas con un sentido resplandeciente en lo ético y pureza de su temperamento, cuya templanza le permitirá aplacar sabiamente la violencia entre los hombres, como será manifiesto en la ópera. Considero que esta identificación conceptual de la figura del emperador como un ser santo y coronado, y la posibilidad de interpretación que sugiero de considerarla un modo magnificado y sincretizado en sus propósitos moralizadores es un golpe maestro de esta versión cubana de la ópera *La clemencia de Tito*,² pues pareciera evocar a pesar de su apego europeo el hacernos asistir por inferencia a los efectos también edificantes,

asociables al trasfondo de las intrigas en los relatos que sirven de enseñanza en los cultos afrocubanos, ampliando a zonas insospechadas el espectro comunicativo a sectores de público alejados de las formas artísticas de la ópera.

En concordancia con esos presupuestos de adaptación al contexto de nuestra cultura, incorpora tres piezas musicales de autores contemporáneos cubanos: fragmentos de la *Suite cubana* de Jenny Peña, el *Réquiem Osún* de Calixto Álvarez y el *Guaguancó* de Guido López-Gavilán. La música de tambores batáy las otras sonoridades incorporadas enfatizan junto a las correspondientes formas dancísticas acompañantes a esas sonoridades, la decisión de hacer una versión muy propia y cubanizada de esta ópera de Mozart. A mi juicio, el valor de esta versión rebasa con creces los aportes a la teatralidad en Cuba para situar en un lugar sobresaliente a Carlos Díaz, posiblemente entre los creadores escénicos dinámicos y osados del momento a escala internacional. Por tal razón, debiera ser promovida la presentación de esta obra en giras internacionales donde estimo no ha de pasar inadvertida. Mostraría la envergadura e impacto favorable que puede lograr la escena cubana actual en esos escenarios.



También es un llamado de atención en lo interno del país a la elevación del rigor formal y conceptual en las presentaciones de obras de muchos otros grupos, sin que sea necesariamente obligado un despliegue de grandes recursos materiales y financieros por ser más importante el impetuoso despertar de la imaginación creadora, asentada en el dominio de los saberes teatrales contemporáneos y la voluntad enardecida por lograr espectáculos sobresalientes, algo que nos está faltando desde hace tiempo.

Los cantantes asumen, por su parte a la vez, el rol de actores con notable acierto y coherencia dramática en correspondencia con los énfasis musicales mozartianos. No dejan margen a desequilibrios de actuación entre ellos, prueba de la maestría de dirección de Carlos. El texto de los cantantes-actores al ser declamado en español, elimina el enraucamiento y distancia de escucharlos en la lengua italiana, en la cual sí se han conservado los textos cantados. Indica nuevamente el interés de acercarnos a la comprensión real de esta, una de las últimas obras mozartianas.

La notoria brillantez interpretativa en el canto adquiere por su parte una potencia conmovedora:

Destaco el personaje de Annio, interpretado por Lesby Bautista, poseedor de una bellísima y sorprendente voz de contratenor; y el de Vitelia, interpretado por la soprano Anyelín Díaz. A los cuales se suma el de Kirenia Corzo como Servilia, magnificente en los matices que aporta; y el personaje de Sexto, asumido por Cristina Rodríguez. Todos muy jóvenes pero ya experimentados con éxito en las lides del *bel canto* que demanda el virtuosismo en esta obra.

La introducción de bailarines intérpretes tiene una importancia trascendental porque se encarga de amplificar espléndidamente la representación de los comportamientos psicológicos de los personajes con los movimientos danzarios creados al efecto. El intencional subrayado danzario de los tormentos interiores de los cantantes logra ser

¹ Orisha mayor del panteón yoruba, dueño de todo lo blanco, de la cabeza, de los pensamientos, de los sueños. Sincretiza con la Virgen de las Mercedes. Enviado a la tierra por Olofin para gobernar como rey, hacer el bien y ofrecer magnánima justicia a todos.

² Atendiendo a los fines moralizadores con los cuales fue objeto en la creación europea el texto literario en que estaba basada esta creación musical de Mozart, como explicaremos más adelante, hacia el cierre del artículo.

revelado de manera precisa mediante las coreografías preparadas, no descansando por consiguiente solo en los textos interpretados de manera hablada y cantada. Ambos sistemas sígnicos, el de la danza y el canto, unido al de la actuación hablada interaccionan y se apoyan entre sí para lograr la efectiva comunicación de emociones y sentidos. Esta integración y la coreografía en sí misma constituyen grandes fortalezas en esta representación, donde cada uno de esos subsistemas con valores propios, en su actuar en sistema multiplican los efectos artísticos.

Son muchas las coreografías de gran belleza creadas con gran imaginación y belleza por el joven y pujante coreógrafo Norge Cedeño en solos, dúos y tríos, bailadas con sumo acierto por un grupo pequeño de bailarines a su mando para caracterizar con mucha precisión las interioridades emocionales de los personajes. Entre ellas, para citar solo una, el baile interpretado en el primer acto por tres bailarinas revela las intenciones de disputa entre las tres mujeres por optar el desposorio con el emperador; de una manera no belicosa pero matizada de sutiles recelos mutuos, las mujeres se turnan por ocupar el asiento que

simbólicamente será empleado más tarde como trono por el emperador. Obsérvese que ocurre a la manera jocosa del simpático y conocido juego popular de disputarse una silla que todos hemos practicado, razón por lo cual los resortes expresivos aplicados movilizan acervos patrimoniales psico-perceptivos de amplia recepción en nuestro público, algo que está en los propósitos artísticos del teatro de Carlos, asentados en códigos interpretables por todos. Resaltan por otra parte el carácter esencial de ser el hecho teatral propiamente *un juego* escénico que presenta un mundo ante el receptor capaz de sugerir extensiones al mundo social.

La sucesividad de las ocupaciones del luego simbolizado trono, adelanta al espectador un motivo fundamental en la causa de la rivalidad de las mujeres, de una manera que recuerda los procedimientos exitosos del cine en apuntar preliminarmente a lo que un tiempo diegético después devendrá núcleo de colisión dramática. Las intrigas femeninas por ser la elegida para casamiento con el emperador esconden subyacente los celos de muy diversos tipos y motivaciones que se dieron en el seno de las intrigas palaciegas a lo largo de la historia de Roma imperial. Además, la particularidad de los sucesos narrados de conjunto en toda la puesta sirve implícitamente de parábola suavizada de cuáles son a veces las egoístas motivaciones en convulsiones y enfrentamientos violentos entre fuerzas aspirantes por ocupar el lugar privilegiado del poder en distintas latitudes y periodos históricos hasta hoy, y de cuántos problemas traen esos disturbios en odios y deseos mezquinos de eliminar figuras políticas, cuando son promovidos solo por los intereses egoístas de unos pocos.



Igualmente se representa el cambio de tácticas engañosas que se asumen por lograr de todos modos ese fin de acuerdo a las circunstancias cambiantes por las cuales atraviesan los hechos dramáticos, como testimonia el personaje ambicioso de Vitelia. Hace relucir además cómo los sujetos no dependen solamente de su voluntad personal pues responden al juego de manipulaciones y circunstancias que ejercen otros sobre ellos, como es el caso de Sexto, influido y engañado emocionalmente para sus fines personales por Vitelia; y el de Servilia, objeto de doble atención amorosa por el emperador y por Annio, interpretado explícitamente por dos bailarines masculinos quienes demandan la atracción; aspectos que han sido sustancia dramática en las artes escénicas y relatos literarios desde tiempos muy antiguos.

La interpretación danzaria de los requiebros psicológicos de Tito, quien se debate escindido, a pesar de su acostumbrada prudencia al juzgar por la cual ha devenido figura paradigmática en la historia romana, retomada por eso durante el siglo XVIII, sirve de partida para encumbrar a un plano gnoseológico fundamental la perturbación causada al tener que decidir con justicia entre el modo de serle presentados los hechos por otros y las convicciones contradictorias a que le llevan el conocimiento y los sentimientos hacia la persona acusada, cuando se trata de decidir entre el deber de castigar drásticamente y el deseo subyacente de no exceder en el castigo. Las relaciones tenidas en este caso entre el emperador y el culpable, su amigo Sexto, se explicitan mediante el baile pues el texto no lo precisa suficientemente. Tres bailarines interpretan esa relación de un modo un

tanto ambiguo en juegos lascivos de los cuerpos, con acento un tanto grácil y femenino, poniendo en connotación de manera sutil el vínculo emocional que pareciera haber intimado a esos personajes.

A pesar de la zozobra, dudas y sufrimiento que le ofrece la referida culpabilidad, Tito propone la preparación de la pena de muerte para quien fuera su amigo personal. Como refiere el emperador, infeliz destino es el suyo al tener que decidir contra lo más profundo de su voluntad, algo a lo que su autoridad le obliga en función de actuar de un modo ejemplarizante para todo su pueblo. No obstante, esperanzado en develar la verdad por sí mismo, gesto que sitúa

al personaje en la postura filosófica que sacudía en términos epistémicos al siglo XVI,³ decide hablar primeramente con Sexto, el acusado. Prueba de ser Tito un hombre de temperamento cauteloso, no impulsivo, que prefiere no precipitarse en la toma de decisión y no quedarse en lo atestiguado por otros para llegar de manera independiente a profundizar en el porqué de los motivos. Esto llama a reflexionar a nivel literario en el texto, y en la interpretación actoral y cantada acerca de cuánto de error puede existir en los alegatos de supuestos testigos si no se juzgan los hechos hasta lo más profundo de las causas.

El relato se inscribe en ese afán instaurado en el siglo XVIII por acudir a los clásicos grecolatinos como modelos máximos de sabiduría útiles a la sociedad en el pensar político, filosófico y artístico de ese siglo a pesar del largo tiempo histórico transcurrido respecto al mundo antiguo, entre ellos Suetonio, historiador y biógrafo romano en su obra las *Vidas de los doce Césares*, de donde es tomada emblemáticamente la figura histórica del emperador Tito.⁴

Carlos Díaz ha aprovechado esa connotación histórica de la persona del emperador Tito y la ha alzado a una condición que lo aproxima a la de *santidad*, atributos que lo acercan fuertemente al orisha Obatalá con quien le ha sincretizado de algún modo, siguiendo, a mi juicio, una operatoria cultural arraigada en lo profundo de nuestra cultura de ser muy efectivos esos enlaces metafóricos por servir de recursos decodificadores identificables por un público más amplio, en lo cual las culturas afrocubanas han dado prueba

³ En el cual es formulada esta obra de Mozart y sus similares usos del libreto de Metastasio por otros compositores de esta época.

⁴ *De vita Caesarum*, en latín es una obra escrita por Suetonio que narra las biografías de los doce primeros césares romanos, entre ellos Tito. Probablemente se publicó hacia el año 121 de n.e.





contundente de sobrado vigor y pujanza al formar parte muy íntima de nuestros procesos formativos culturales.

Avanzamos además que Carlos en su propuesta estética parece advertirnos a todos que no debiera soslayarse el valor de lo emocional y lo sensorio en los juicios a tomar bajo la razón porque juegan un papel gnoseológico importante acompañando legítimamente a esta, sin llegar a ser una contradicción como fuera considerado por la Ilustración y como puede reconocerse en los escritos de la antigüedad.

Rebate en esta puesta en escena de la ópera mozartiana quedarse en lo puramente racional porque la razón puede ser engañosa y estéril al confundirse en juzgar como lo prueba el hallazgo de indudable culpabilidad en las pruebas de acusación del personaje de Sexto por el Senado romano. Lo instintivo, lo sensorio y lo emocional ha de ser para Carlos una parte fundamental del acto de juzgar para poder alcanzar una mayor equidad. Pondera en consecuencia, a mi manera de ver, el juicio racional, equilibrado y moderado de Tito, pero no se opone a considerar la emoción como un componente fundamental al enjuiciar racionalmente. No anula lo sensorio y lo emocional, todo lo contrario, la puesta en escena se encarga de acentuar su importancia y los hace participar como parte influyente y determinante a la hora de juzgar cuando se enfrenta Tito ante el dilema ético de obedecer al dictado de la razón al cual se le opone el poderoso dictado del corazón.

Como si esa cualidad de no deslindarse de lo emocional y lo sensorial estuviese enraizada entre nosotros formando parte de nuestra identidad cultural, pareciera proponer que lo cubano más espléndido no abandona totalmente lo emocional a la hora de juzgar. Por eso tal vez sea la entrada de

la música del guaguancó de Guido López Gavilán con el despliegue eufórico de la sensualidad corporal en lo danzario que caracteriza a esa música e identifica a esta isla caribeña desde la cual se interpreta esta ópera de Mozart.

Carlos no ha vacilado en hacer sonar y bailar esta exuberancia sensorial frente al emperador, quien sentado en su trono observa actuar ante él a los bailarines desenfrenados ejecutando sus danzas pletóricas de sensualidad en la entrega plena y abierta a la emoción, sin ponerle freno represor, como si asistiéramos a la colisión de fuerzas contrapuestas en la mente del emperador más que en el espacio real, a la lucha abierta y desafiante de fuerza de lo sensible y lo emocional frente a las rigideces que impone la razón. Este es el conflicto mayor propuesto por su dirección escénica. Es el núcleo fundamental.

Esta deliciosa sonoridad y el desborde sensorial de los cuerpos danzantes es capaz de aquietar los restos de duda y de extrema severidad que pudieran aun anidar en la decisión y la emoción de Tito como si fuese necesario verlas manifestarse plenamente en esa visión frente a sí —como he señalado antes para mí más interior psicológico que exterior— para tomar la decisión final en el juicio obligado a dictaminar, con todas las implicaciones gnoseológicas que conlleva. Un llamado estético de Carlos a no excluir a lo sensorial porque es algo inseparable de la condición natural humana. Echar a un lado la sujeción a las severas convenciones estructuradas por las leyes porque se trata de ir más allá al hurgar en lo profundo de las cosas, no dejando nunca en plano sordo los impulsos y reclamos de la emoción y lo sensible a la hora de juzgar por medio de la razón, sea en la vida política, la cultural y en el arte en particular. Hacer intervenir a esta tríada de elementos de manera conjunta, sin oposición entre ellas me parece una cualidad distintiva de la estética de su teatro con todas las implicaciones de valores pugnantes que eso trae consigo. 



ADENTRO O AFUERA: ÚLTIMA CUESTIÓN DE CABOTÍN TEATRO

GUSTAVO RAMOS HE ESPERADO, ACASO CON INDUCIDA PACIENCIA, que el espectáculo *Adentro*, última producción de Cabotín Teatro en coproducción con Los Impertinentes, salga para afuera. Y no es matraca mía, es que en realidad el núcleo de esta obra se mueve en lo más intrínseco de nuestra naturaleza, allí donde habitan las miserias que ocultamos en aras de aparentar cierta integridad. He esperado porque es prudente aprender el oficio de la espera; y si se puede, el de la soledad. Y esta producción es meritoria de tal faena.

Viéndolo y sintiéndolo ahora como una entidad exterior, uno se percata de que este texto de Abel González Melo, elegido por Roger Fariñas para estrenarse como director teatral, es muestra de que la coherencia y la consagración presuponen cierta gloria; un resultado, un premio que se asienta en

silencio en el espíritu del creador. Ello se justifica en las meritorias críticas de especialistas y aceptación del público que han ensalzado el espectáculo, lanzándolo a que sea visto en varias ciudades de la nación cubana. Sabemos que si una producción artística no vale la pena, malamente se mueve en un pequeño círculo, cuyo círculo se le irá cerrando hasta asfixiarla.

La dramaturgia de la obra en cuestión está sostenida por la inmundicia humana, al punto de caer en el asco. Y aunque en ocasiones sus personajes busquen librarse de tal sentencia siempre se hunden en su propio atolladero. Esta particularidad quizás fue tomada como médula para que todo el espectáculo fluya sobre una estructura que mantiene al espectador en una especie de incomodidad, violentándole impúdicamente sus actitudes más



FOTO SONIA ALMAGUER

cotidianas, exponiéndole en sus propios ojos una problemática que concierne, de una forma u otra, a cualquier núcleo familiar de este universo.

Uno se ve en los actores y se espanta, pero sabe que la historia que cuentan nos ilustra hasta conformarse una mutua complicidad: ese nivel de energías simultáneas que conforman una puesta en escena. Supongo que Fariñas, junto a su elenco integrado por Alejandro García, Yudith Gallo, Anna García y Alexander Cruz, hayan investigado esos fueros internos que constituyen la obra; convirtiendo la sociología en una especie de micro-sociología donde todo se ve en células dilatadas. Realmente el resultado es el desmantelamiento de una cruda realidad, y aunque en ocasiones todo parece montarse sobre metáforas visuales no nos queda más remedio que participar. Y participar

en cuerpo y alma porque todos podemos estar en esta obra de teatro, máxime cuando se ha cuidado celosamente el sentido humano de la producción; lo cual favorece cualquier resultado artístico.

A simple vista puede parecer precario el tratamiento dado a los personajes, sobre todo si nos centramos en su composición realista, de otro modo la factura del espectáculo se hubiese retorcido. Si la obra impresa es cruda también lo es la puesta en escena. Lo que hace que lo concebido por Fariñas sea consecuente con lo escrito por González Melo. Así, director y dramaturgo cabalgan un tigre valiéndose de actores y actrices que bien merecen el aplauso recibido al final de cada función, y merecen más.

Soluciones escénicas, banda sonora, diseño de luces y vestuario...: un todo teatral ultra sobrio; vasto de amarguras, añoranzas, traiciones, oportunismo, miseria: un retrato vivo, o preferiblemente muerto, de lo que somos.

Desde luego, para mi entender hay fisuras en esta producción que bien pudieron limarse. Creo que el director descuidó, a lo mejor con cierta intención, una de las primicias del teatro: el divertimento. Y no me refiero a una diversión superflua, si no a ese instante de respiro que precisa el espectador en medio de la avalancha. He visto la puesta en escena en dos ocasiones, primero en su estreno en Sancti Spíritus y luego en su temporada en la capitalina sala Llauradó, y siempre me sucede lo mismo. Pero estos deslices, mejorables en el camino, no deben ser obstáculo para ponderar un resultado.

Lo cierto es que *Adentro* está, que Roger Fariñas demostró su talento como director artístico, lo demás es cuestión de empeño para que salga afuera lo que se ha cultivado adentro con inducida paciencia. **rt**

ROMPIENDO EL REPOSO: EL PRINCIPIO DE MIRÓ

Un cuerpo total o parcialmente sumergido en un fluido en reposo experimenta un empuje vertical hacia arriba igual al peso del volumen de fluido desalojado por el cuerpo.

El Principio de Arquímedes

JOSEP MARÍA MIRÓ

ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO EL PRINCIPIO DE ARQUÍMEDES, TEXTO DE JOSEP MARÍA MIRÓ QUE VIERA

las tablas por primera vez con dirección del propio autor el 4 de julio de 2012 en la Sala Beckett dentro del Festival Grec de Barcelona, llega a Cuba bajo la dirección del reconocido dramaturgo, teatrólogo y director, Abel González Melo. La producción, que corre a cargo de Los Impertinentes y Argos Teatro, fue estrenada por primera vez en Cuba el 6 de septiembre de 2019 en la prestigiosa sala capitalina de 20 de mayo y Ayestarán, sede de Argos Teatro, sitio escogido para traer la nueva puesta en escena, y que se mantuvo a butaca llena durante los cinco fines de semana que estuvo en cartelera. Con igual comportamiento del público contó en la sala Adolfo Llauradó del Vedado capitalino a partir del 10 enero de 2020, fecha en que comenzó su reposición.

El excelente guion de Maria Miró, que mereciera el Premio Born 2011 y que desde su estreno mundial fuera traducido a más de quince idiomas, nos adentra en un oscuro conflicto que explota hasta su máxima expresión. Entre las taquillas de una escuela de natación, cuatro personajes son asediados por el miedo y la duda tras la sospecha de un acto humanamente inmoral, ha ocurrido lo indecible. ¿Ha invadido tal acto el prestigio de la escuela? ¿La inocencia de un niño, «un caballito de mar», ha sido quebrantada? Bajo la quietud del agua tibia cualquier cosa puede pasar: un maestro puede abrazar y besar en los cachetes a un niño que llora aterrado por dejar los flotadores y enfrentarse a la profundidad de la piscina, un maestro



FOTOS BUBY

puede abrazar y besar en los labios a un niño que llora aterrado, ¿un maestro puede abrazar y besar en los labios a un niño? La mirada curiosa de los pequeños, a través de la imagen trastocada por el reflejo del

agua, puede interpretar cualquier opción. La sospecha crece y el temor turba las aguas.

La historia, en su indudable vigencia, obliga al espectador a participar del debate social que establece. Nos hace reflexionar en cuánto la sociedad —como el agua clorada de la piscina en que Miró nos sambuye— se ha vuelto aséptica o no y cómo, en consecuencia, estos cambios han ejercido una influencia significativa en la cultura social. ¿Hasta qué punto puede transformar tal asepticidad las relaciones entre las personas o afectar nuestras acciones?

Melo, en su puesta, juega inteligentemente con la cronología de las escenas. Tiene a su favor la vasta carrera que posee como dramaturgo y por supuesto, esto le permite mirar aguda y astutamente el texto, desde una interpretación otra que le hace atinar en su dirección. Disfrutamos en *...Arquímedes* de un entrado juego entre el tiempo-espacio de la escena. La reiteración de los sucesos y la mirada desde dos perspectivas, cual espejo, nos da una visión panorámica de la palabra propiamente dicha y el sub-texto de la obra. Ningún detalle pasa desapercibido, no puede ser de otra manera, no cuando se quiere alcanzar lo logrado desde la dirección en esta puesta: mantener la tensión y

el desequilibrio que el tema, desde el propio texto, pone en tela de juicio. La cadena de movimientos y de acciones precisa, la energía contenida de los actores y la relación entre estos y a su vez con el espectador, cierran el círculo para hacer de este espectáculo un puntazo más para Abel González Melo como director.

Yailín Coppola (Anna), Alberto Corona (Jordi), Frank Andrés Mora (David) y Ray Cruz (Héctor), rol que en el estreno asumiese Amaury Millán, es el elenco que da vida a los personajes de Miró. Es válido destacar las caracterizaciones y el trabajo vocal, pero más importante aún, la verdad, la vida con la que estos actores asumen cada uno de los roles y que en un ejercicio de contención constante defienden sin cometer el pecado de





FOTOS BUBY

caer en patetismos, lo cual sería un riesgo a correr, el texto tiene dramatismo suficiente como para hacer tropezar a cualquier otro director y llevarlo a sobredimensionar la acción dramática. Debo destacar sobre todo, sin demeritar al resto del elenco, el papel brillante de Yailín, actriz que considero dentro de las llamadas primerísimas actrices de la escena cubana y que en esta puesta hace galas de una madurez y profesionalidad que amerita hacer un aparte.

El espacio escénico representa tal cual y con los elementos estrictamente necesarios el lugar donde se desarrolla la acción, mérito del diseño de escenografía, vestuario y gráfica de Omar Batista. La música original y banda sonora de Denis Peralta y el diseño de luces de Jesús Darío llegan a reforzar la puesta en total coherencia con el contexto y la circunstancia de la escena.

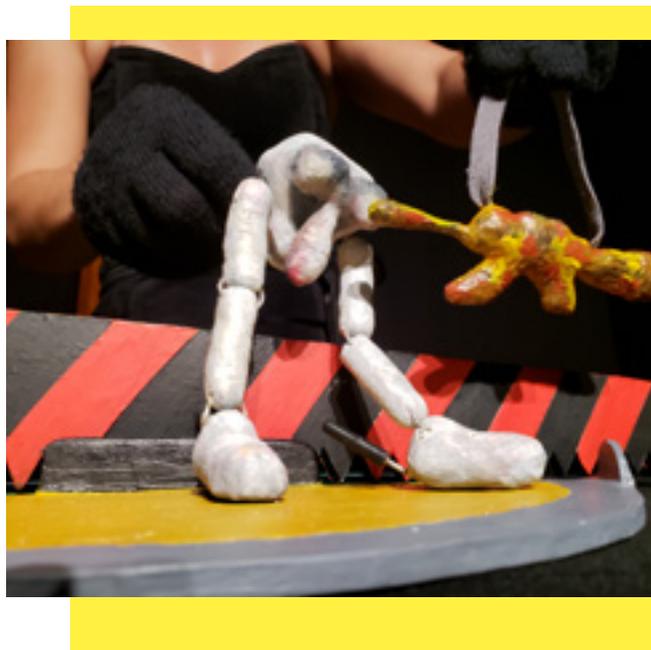
La tensión y el suspense mantienen en vilo a la audiencia. Los ojos atentos siguen minuciosamente la historia que, tejida por Abel González Melo y su equipo, nos sumerge en esta piscina de dudas, intriga, misterio e incertidumbre que va quitando el aliento hasta llegar al ahogo, que solo se rompe cuando cae la luz, estallan los aplausos e impulsados por el teatro volvemos a respirar. **rt**

TEATRO SOBRE EL CAMINO Y EL MURO EN LA FRONTERA

CARMEN SOTOLONGO VALIÑO

TEATRO SOBRE EL CAMINO, DE SANTA CLARA, ES UN GRUPO DE TRAYECTORIA ascendente y trabajo sostenido. Imaginación, inteligencia y alto grado de elaboración artística son calificativos que se aplican a sus espectáculos por parte de la crítica especializada. En sus once años de existencia avalan su labor más de 30 obras, su presencia constante en los circuitos de festivales —dentro y fuera de Cuba— más la entrega total a su público. Siempre que se asiste a una puesta en escena de este colectivo se tiene la certeza de que será arriesgada, inquietante y de elevado nivel estético.

Estrenada el 28 de febrero de 2020, *fronteraSA* incita a reflexionar sobre cómo el poder globalizado manipula al ser humano y destruye la vida. Abordaje directo de una realidad política, sin parábolas, sin tejer una trama análoga a lo que se quiere decir como aconsejaba Brecht y ha hecho el teatro cubano desde antecedentes tan ilustres como *El conde Alarcos* hasta la actualidad. Confía en la expresividad de sus signos escénicos, en la capacidad de resonancia de los símbolos para ofrecernos un estremecimiento, una actualización de la mirada embotada por tantos discursos oficiales. Se erige, entonces, como un hecho singular en el panorama teatral contemporáneo de la isla.



Se trata de un unipersonal de Elizabeth Aguilera Fariñas escrito y dirigido por Rafael Martínez, con la producción de Didiet Rodríguez. Los tres están a cargo de uno de los aspectos notables de la puesta: el diseño escenográfico y de títeres. En este se destaca la identificación, en sus diversos estratos de existencia, de una especie de corporación transnacional llamada *fronteraSA* que puede manifestarse como el poder internacionalizado, tanto político como financiero, mediático, militar, etc. En la primera escena vemos su publicidad centrada al fondo, su signos son las franjas rojo y negro, aparecerán después en las banderas, en el logo de la gorra de militar, en los tapetes que envuelven los soldados vencidos, los restos de la tierra.

La actriz interpreta varios personajes que representan cada uno distintas facetas del poder, apoyada en un fondo musical elaborado a partir de versiones del Bolero de Ravel y temas de Pink Floyd. Ella se expresa de principio a fin, durante los cuarenta y cinco minutos de la puesta, con un lenguaje que mezcla y remeda diferentes idiomas; nos parece oír acentos y sonidos del italiano, francés, ruso, alemán, portugués, palabras desconocidas que se mezclan en la expresión de cada personaje, siempre sin titubear, sin la más mínima vacilación. Recuerda la confusión babélica que hizo estallar la humanidad en facciones hostiles y marcó el comienzo de imperios y despojos. Es la condena a vivir sin alma y sin amor, la condena a la dispersión. Este lenguaje está atravesado por frases de inglés básico, como una lengua franca, lo cual trae hasta nuestros días la catástrofe de Babel.

La entonación desempeña un rol importante en la comunicación con el público, este último interpelado constantemente por el movimiento y las intenciones de la



FOTOS CORTESÍA DEL GRUPO

actriz, por su rostro versátil. Las expresiones cambiantes de sus facciones son capaces de encarnar con asombrosa precisión los semblantes de cada personaje, cada matiz interpretativo; otorgan identidad ora a una magnate plenipotenciaria o a una reportera, un militar o un traficante. Plenamente dominadora de su energía, Elizabeth demuestra su entrenamiento sistemático en el dominio del gesto preciso, que caracteriza, informa, sugiere y comunica.

Con la misma precisión anima las muñecos de mesa, pequeños marotes

articulados, que tan importantes son para lograr el sentido de la obra. Teatro sobre el Camino ha utilizado figuras animadas en varios de sus espectáculos para adultos, aprovechando siempre el poder comunicativo del títere.

Otro aspecto a destacar es la fluidez con que se encadenan las situaciones desplegadas. En el primer set aparece la actriz ataviada de negro con un toque seductor, frente a un pequeño podio vertical al centro del espacio escénico, en cuya superficie espera una bandeja tapada con un brillante cubreplatos redondo. Imagen de una matriz protectora, al levantarlo vemos que el plato del festín es nuestro planeta. La magnate lo partirá con un serrucho de la corporación fronteraS.A y, al hacerlo, instaaura un muro divisorio y secciona en dos al títere que representa al ser humano. Tanto la matriz como el muro tornan su connotación protectora en hostilidad, en signo de separación-frontera-propiedad entre pueblos, entre el yo individual y los otros.

A partir de aquí la cabeza (*head*), buscará constantemente su otra mitad (*my feet*). Head, personaje que lucha por las utopías, será menospreciado y encerrado por el militar, que, a su vez hará a Feet blanco de sus manipulaciones. Feet va a ser armado, condecorado, premiado, sobornado y luego subastado por el traficante. Muchas fotos y flashes para darle la gloria; el show mediático vende la guerra. Head y Feet no pueden volver a componer un ser humano íntegro y esto es una verdadera desgracia, símbolo de su alienación, pues si bien la cabeza es la rectora de las fuerzas activas y creadoras del espíritu y el pensamiento, los pies ponen en contacto al hombre con la tierra, son la base de la postura erguida que nos caracteriza y su deformación revela una debilidad del alma.

La intensidad de *fronteraS.A* es muy alta desde sus primeros momentos, aún así logra ir *in crescendo* de escena en escena. El enfrentamiento de los dos bandos (muchos *feet* y muchos *head*) no parece ocurrir en la pequeña mesa de manipulación de figuras sino en un inmenso campo de batalla. Debajo del cubreplatos brillante yace el mundo calcinado. Después de la masacre y la bomba que destruye la Tierra, oímos de nuevo a Ravel, la actriz se retira luego de dejar un pequeño títere cosmonauta que planta la bandera de *fronteraS.A* sobre un planeta a conquistar.

Teatro sobre el Camino ratifica su voluntad de riesgo al afrontar directamente un tema político y comprometido. Es una lección magistral de cómo puede competir el teatro y sus modestos atrezos —en esta obra casi minimalistas— con las imágenes audiovisuales de las pantallas y las redes sociales, los comentarios de especialistas

en política internacional, las fotos impactantes de la prensa y los discursos que, a fuerza de repetidos, terminan provocando desinterés. El espectáculo moviliza las conciencias, plantea el conflicto universal por excelencia e implica la necesidad de un actuar urgente, porque, parafraseando a Pink Floyd: tenemos que correr antes que el tiempo nos quite nuestros sueños. **rt**



FOTO CORTESÍA DEL GRUPO



FOTO TOMADA DE LA JIRIBILLA

HEMBRAS AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

*No hay aquí judío, ni griego;
no hay siervo, ni libre;
no hay macho, ni hembra:
porque todos vosotros sois uno
en Cristo Jesús.
GÁLATAS 3:28*

ROGER FARIÑAS MONTANO

«EN LA NATURALEZA NADA ESTÁ NUNCA COMPLETAMENTE claro: los tipos, macho y hembra, no siempre se distinguen con nitidez».¹ Muy a favor de este aforismo apresurado, el joven dramaturgo y director Yunior García revela una (dis)posición mordaz enfrente de los credos segregacionistas, al suspirar por una sociedad cada vez menos enmascarada, que se esfuerza por ensayar siempre lo que es políticamente correcto —¿según quién?

Hembra, su montaje más reciente con Trébol Teatro,² no es una obra que hable meramente de ese ceremonial en boga llamado feminismo, como puede pensarse, mas sí de la mujer como juez y parte del orden social. Aquí penetramos en las biografías íntimas de tres hembras que se exponen con descaro y desenfado, en la penumbra

de un cuarto de alquiler empantanado por el exceso de goteras, justo en el momento en el que se encuentran en el ojo de un huracán. Ellas son Ana —aunque preferiría llamarse Eva—, Eva —aunque preferiría llamarse Ana—, y Lilit —que no tiene ni idea de lo que su nombre significa—: triunvirato de cuerpos-países-islas-archipiélagos que están siendo vapuleados por una depresión tropical que les supera. Cuerpos yertos que transigen sus miedos y se sobreponen al hambre, los apagones constantes y la dificultad heredada o aprehendida; hembras que se

¹ Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, Éditions Gallimard, París, 1949.

² Trébol Teatro fue fundado por Yunior García en el año 2004 con el montaje de *Malos presagios*, cuando aún su proyecto era dependiente del grupo Alas Nuevas de Holguín. En una segunda etapa, a partir del año 2009 y con el espectáculo *Cierra la boca*, finalmente se independiza y comienza, por parte de sus integrantes, una búsqueda más arraigada y comprometida con sus intereses particulares: que era, intuyo, comenzar a instaurar una poética cuyo centro neurálgico de comunicación fueran los jóvenes. Y existe una tercera etapa, la que recién comienza, precisamente, con *Hembra* en La Habana, tras el traslado de Trébol, su director y equipo técnico-artístico a residir en la capital.

entienden, en algún sentido, expulsadas del mundo y la sociedad hipócrita que habitan y padecen.

La supeditación del hombre a la mujer no es cosa del pasado, y aunque en la actualidad mucho se habla de que vivimos en una sociedad cada vez más tolerante e inclusiva, el entorno nos indica que no somos tan avanzados. Esta idea me lleva a pensar que a quienes imputan el orden les excita maquillar determinadas realidades. Ello queda explícito, de alguna manera, en *Hembra*, en la intimidad de esa improvisación arquitectónica que sienten su casa, y mientras afuera ocurre el desastre meteorológico, a puertas cerradas se decide que quieren comenzar a ser ellas mismas y dejar de sentirse víctimas, un pedazo de carne devorable para sus machos, y abogar por su autonomía.

Un punto de fuga recurrente en la representación es la necesidad, en principio de una de las hembras, Ana —joven «moderna» e histriónica que se refugia en una vida virtual en las redes sociales de Facebook, Instagram, Twitter, etc.—, de salir a la calle y sumarse a la marcha de mujeres planificada para ese día a favor de sus derechos y en

contra del estupor y la «aceptación» disfrazada. A ello se le contraponen su compañera de piso, Eva —una escritora que se pasa la vida esperando resultados de un concurso, y que utiliza su cultura libresca para minimizar a su amiga iletrada, pero el trasfondo es que esa es su manera de canalizar la frustración—, para quien salir a protestar, con o sin huracán, le parece una torpeza. La tercera pieza de este puzle es Lilit —la casera de Ana, que aparece furtivamente en la escena cinco, en medio del apagón, visiblemente en shock, toda mojada, con un ojo hinchado y una venda en la mano izquierda—, luego sabremos que se ha escapado de su casa en medio de la lluvia tras haberle roto la cara a su marido con un espejo de diez kilogramos y con el borde de bronce.

Si al leer *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, tras el célebre y simbólico portazo final, nos hemos imaginado de miles de maneras: 1) ¿qué sucedió después? 2) ¿a dónde fue Nora? 3) ¿qué sucedió con ella?; pues, *Hembra* me sugiere, como rica analogía intertextual, la siguiente pregunta: ¿fue realmente un portazo, y no un golpe en la cara a Torvaldo con



un espejo de diez kilogramos y con el borde de acero, lo que sucedió realmente en el relato del dramaturgo y poeta noruego? En este sentido, el estudio que hoy me ocupa tiende un puente comunicante con aquel clásico, desde la virtud de la sugerencia servida en la inteligente puesta en escena del autor-director cubano. Por ende, Ibsen es un clásico y uno de los autores más representados en la actualidad, porque los machos de hoy siguen juzgando a las hembras según sus vetustos y perversos códigos, como en antaño.

Yunior es uno de los dramaturgos y directores indiscutibles de la escena cubana actual. Un autor que dirige y actúa muy bien, algo así como una bestia de teatro que arrasa en cualquiera de las facetas en que se desempeña; un artista versátil en extinción. Tiene la pericia de desdoblarse como pocos en nuestro panorama, su talla de dramaturgo está a la altura de su talla de actor y de director escénico. En *Hembra* lo demuestra, es un texto dramático que cumple con los postulados aristotélicos en el más genuino sentido, sin rupturas tempo-espaciales, y el uso de la palabra como soporte esencial.

Su puesta en escena requiere un atento análisis social, político, teológico y de naturaleza moral —no se deben divorciar estas discreciones— para que alcancemos a desentrañar la realidad que nos urge como seres cívicos. El de Yunior es un teatro, sin dudas, bien político, sustentado en una perspectiva paródica de la realidad, y justo desde ahí hunde, con una perversidad refinada, el dedo en las heridas más sensibles de su público. Su teatro, en sí mismo, goza de una libertad primordial que estriba en que sus personajes tienen similares categorías dramáticas: ninguno es perfecto ni tiene la única verdad, y sus conductas son tan vertiginosas, defectuosas y enredadas como la vida misma.

En el caso específico de *Hembra*, que me sugiere como una continuación de la línea poética de su anterior espectáculo *Jacuzzi*, aborda temas tan graves, de trasfondo filosóficos y éticos fatales, violentos, ante los cuales debería sentirme hostigado en el silencio de mi butaca; sin embargo, el filtro del humor siempre termina por relativizar lo acontecido. Vuelvo, otra vez, a lo que Piñera nombraba como «la sistemática ruptura de lo trágico por lo cómico». Es algo común en el hombre cubano reírse de uno mismo y de sus infortunios, por lo que mostrar situaciones trágicas a través del grotesco —sobre todo si lo miramos desde el punto de vista de la lengua grotesca de estas tres hembras—³ y la sátira, por ejemplo, como recursos poderosos, nos habla de la astucia del director, quien los emplea de manera espléndida.

¿Quién traza el destino? ¿Acaso no lo hacemos nosotros mismos con nuestras decisiones? ¿Hay que conferírsele todo al azar? ¿Cuando nos hallamos ante determinado caos en la vida y tenemos que decidir qué elección nos concierne mejor, no estamos trazando nuestro futuro en ese preciso gesto? Estas son algunas de las incógnitas que atraviesan la obra —desde las distintas capas dialógicas que la fábula propone—, fundamentalmente, lo divisamos en la crucial última escena cuando las tres deben tomar decisiones importantes, movidas, como mínimo, por una intuición; y resuelven salir a la «marcha» aludida durante toda la representación como portazo conclusivo que demarca un cambio definitivo en sus vidas. Ahí está la clave de la representación. Y así lo clama Lilit —quien es aquí la

³ Ver el estudio de David Leyva González sobre la lengua grotesca de las mujeres en el teatro de Virgilio Piñera, donde aborda magistralmente esta temática en su libro *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*: pp. 175-195, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.



FOTO TOMADA DE LA JIRIBILLA

representación de la mujer exhausta por un matrimonio miserable—, mientras saca unas tijeras de su bolso y le pide a Ana que le corte el pelo:

LILIT. Quiero cambiar definitivamente. Me da asco la mujer que soy. La mujer que finjo ser. Me da asco tratar a todo el mundo como odio que me traten. Quiero cambiar. Quiero tener la mirada de Eva, la sonrisa tuya. Quiero decirle en la cara a la gente lo que pienso. Dejar de ser políticamente correcta. Quiero sentar a mi hijo en las piernas y decirle: borra todo lo que tu padre y yo te hemos metido en la cabeza, no tienes que ser el mejor, no tienes que ser macho, no tienes que triunfar en la vida, no tienes que ser el más listo del aula, no tienes que ser como el Che... ¿tienes que ser feliz! Lucha por tu felicidad con uñas y dientes, lucha aunque la maestra me dé las quejas, o te bajen la nota, o te pongan apodos, lucha. Y quiero ser yo una madre feliz, una que no se esconda a llorar en el baño. Quiero tener amigas, mis amigas. Quieroirme a bailar, cantar una canción que me haga sentir alegre, aunque sea una canción tonta. Quiero ir a la marcha con ustedes. Vamos.

Cada vez nos cuesta más encontrarnos ante un teatro profundo, de pensamiento, de precisión. Sospecho que son los tiempos que corren ya lo bastante ligeros y dados a la desidia. Afortunadamente, aún tenemos en pie propuestas como *Hembra*, en plena segunda temporada, tras la reapertura de los teatros, mucho —o demasiado— tiempo cerrados a causa del aislamiento por el coronavirus. Un espectáculo minimalista y sobrio, que le atribuye un peso tremendo a la palabra, creando una rica urdimbre a través de los silencios y a la retardación de las pausas preñadas de verdad; además de que se sostiene de manera sustancial las relaciones de los personajes y la naturalidad de sus comportamientos por el espacio escénico. El director-autor entiende que esta es una trama que demanda una labor física comedia por parte de las tres intérpretes y, que hallará el éxito en la correcta gestión de sus «acciones internas» y la cohesión de los espacios síquicos por los que transitan, siempre en busca de una veracidad comunicativa con el espectador.

Hace pocos días revisaba —lo hago constantemente— el libro de *La escena transparente* de Carlos Celdrán, y me llamó la atención algo que refiere allí, y lo cito porque complementa mi anterior aseveración:

Peter Brook dice que el trabajo del actor debe ser verosímil a la vida, pero a una vida teatral que, según él, es una condensación de tiempo y espacio, una síntesis de la vida, algo más claro y más lúdico que ella misma. Lucho por encontrar esa verosimilitud y esa claridad en el actor que ayude al público de hoy a ver más nítida su confusa existencia cotidiana.⁴

Las actrices, estancadas en el agua que penetra del mar a la casa, solo encuentran para aferrarse una cama, una mesa de noche y una maleta, también una botella de ron *Mulata* que suele ser un refugio bastante eficaz en momentos de desasosiego. La composición escenográfica a cargo de Oscar Gordillo es práctica, elegante, pues contrastan muy bien los colores rojos y blancos predominantes con la psicología de la obra y las protagonistas, en tanto el blanco da una sensación de pureza, de paz, de vacío e infinito, en franco contraste con la vitalidad, la pasión, la virilidad y agresividad del rojo. Mérito este que alcanza un nivel aún más elevado gracias a las excepcionales luces del experimentado Manolo Garriga, y el sencillo —pero eficaz por informal— vestuario planteado por el propio director.

Claudia Álvarez (Eva), Grissel Monzón (Ana) y Aydana Hernández Febles (Lilit) son las hembras que asumen, con profesionalidad y rigor, esta puesta en escena vigorosa y cimbreante, de oscura belleza. A las tres jóvenes actrices las he visto en otros montajes, incluso en cine y televisión, pero la energía en estado puro que desprenden en esta ocasión,



incuestionablemente, las coloca en una cima en sus carreras. Mérito al enorme talento de quien las dirige —hay que ser justos— y las hace brillar. Álvarez está en un momento crucial de su trayectoria, así lo demuestra en la interpretación de Eva, la amiga inquilina de Ana, que se pasa la vida esperando a ganar un premio y publicar su libro pero que solamente se ha debido conformar con las dos menciones que ha obtenido en concursos de escritura. La actriz es un volcán de energías que desborda naturalidad, verdad escénica, y maneja con excel-situd los fluctuantes estados emocionales por los que transita durante la representación, y que solo es posible a través del perspicaz entendimiento de un texto tan sólido como este.

Por otra parte, Monzón erige con acierto a una Ana vertiginosa, ávida por querer expresarse más allá del frío mundo virtual que se ha construido en las redes sociales; acaso como exasperado refugio. Monzón es una actriz avispada, de acción, y

⁴ Carlos Celdrán: «Otra vez hijos de Stanislavski», originalmente publicado en la revista *La Matadora*, no. 2, enero/marzo, 1999, y luego, con el mismo título, en el libro *La escena transparente*, por Ediciones Alarcos, La Habana, 2006.

es quien marca la vertiginosidad de los ritmos en la obra, bien apoyándose en un rico y desenfadado sentido del humor, o con rotundas introspecciones emocionales. Es una de las actrices más competitivas y versátiles de nuestra escena actual, a la que habrá que procurarle mucha más atención en el futuro.

Por último, Aydana Febles construye a una Lilit tolerante y sumisa que nos recuerda a la heroína ibseniana, algo a lo que me referí en un párrafo anterior, quien, dado el momento, decide romper con las ataduras, dar el «portazo» y redimirse consigo misma. Febles es quien marca la fatalidad en el montaje, desahogándose ante dos extrañas con sus incisivos e imprecisos argumentos. La actriz sale airosa en su desempeño, hace una personalización límpida de una mujer reprimida por un estrato social despótico —y ferozmente machista.

Al término de esta crítica supe la feliz noticia de que Grissel Monzón obtuvo el Premio Adolfo Llauradó de Actuación Femenina en Teatro para Adultos por su trabajo en *Hembra*, y las menciones fueron para sus colegas de escena Claudia Álvarez y Aydana Febles. Que les llegue a ellas mi enhorabuena desde estas páginas.

Con *Hembra*, Yunió García y su equipo, que casi ultiman su temporada de invierno en la prestigiosa sala de Argos Teatro, aseveran esta metáfora de Wassily Kandinsky: «el artista no solo debe entrenar el ojo, sino también su alma». Y eso es lo que hemos presenciado en la función de esta noche: un teatro del alma en el que tres hembras cortejan la utopía de un mundo perfecto y escriben esta y otras terribles —pero ciertas— historias. Son la pura resistencia. Han tomado —toman— acción desde el proscenio y ejercen la fuerza de la palabra consecuente, por muy incómoda que le resulte a los más escépticos, para unirse en «ideas» a favor de lograr cambiar la realidad. 🎭



FOTO TOMADA DE LA JIRIBILLA



HIERRO: MARTÍ PERSONAL

ROGER FARIÑAS

CUANDO CARLOS CELDRÁN DECIDIÓ EXPONER su biografía personal con la escritura y escenificación de *Diez millones* (2016), una obra que tuvo larga vida dentro y fuera de la isla, ya podíamos sentir algo «enrarecido» en su línea de trabajo. Luego reaparece con el estreno de *Misterios y pequeñas piezas* (2018), también con su firma dramaturgica, saldando una deuda íntima ya no con los fantasmas familiares que le rondaban como voces delirantes, sino esta vez con sus maestros. Ahora, con un escenario provisto de objetos imprescindibles que se van recolocando durante la evolución de la acción —apenas dos sillas,

una maleta, un diván y una mesa a ratos llena de libros, una pluma en su tintero y algunos manuscritos de trabajo sueltos—, concepto del prominente Omar Batista, y una iluminación que se revierte en poesía gracias al estilo y la sutileza de Manolo Garriga, alcanzamos a sumergirnos en la palabra mordaz y penetrante de Celdrán como autor y director de *Hierro*, el más reciente estreno de Argos Teatro.

Digamos que la visualidad minimalista responde al empeño —complejo pero bien resuelto en la puesta en escena— del director por desnudar, de manera respetuosa mas también alteradora del alma, la existencia de José Martí en determinados momentos de su supervivencia en los Estados Unidos. Asimismo de quienes lo rodearon durante sus días y sus noches allí, llegando a humanizarlos y revelándolos en situaciones límite siempre dentro de los «espacios cerrados, en



habitaciones cercadas por el invierno neoyorquino o el calor de Tampa»,¹ entre los años 1885 y 1892. Aquí Celdrán no mitifica a Martí como un ser «divino», ni un héroe victorioso e inmaculado: habla, a la vez que nos sumerge en un océano de emociones e ideas, de la imperfección del hombre, de una persona común con una vida privada disfuncional, como la de todos. Distingue los valores de la imperfección, cualidades que son apreciadas como bellas, del héroe canonizado.

Hierro es un drama de la memoria, un relato veraz y milimétricamente escrito que parte de un suceso ocurrido en la ciudad estadounidense de Tampa en 1892, durante una visita de Martí por motivos patrióticos. Recordemos que allí residía una de las células de emigrados cubanos

más activa en la lucha por la independencia, la cual tuvo un influjo decisivo sobre los destinos históricos de Cuba. Su plan era reunirse con importantes grupos y dirigentes a favor de la «guerra necesaria», algo en lo que los opositores, conociendo que él representaba una figura influyente entre los independentistas, vieron una oportunidad única para eliminarlo. En esa visita, un joven de apenas diecinueve años de edad es pagado para envenenarlo, mediante la mezcla de una dosis mortal de ácido en su bebida. El criminal es aprehendido y, aunque Martí pasa días vomitando la sangre, casi sin poder comer, respirar y delirando por la fiebre, logra recuperarse.

A partir de este suceso la obra va accediendo a momentos y lugares muy concretos del día a día de Pepe —sala en casa de los Martí en Nueva York, cuarto cerrado en Tampa, hostel de los Mantilla en Nueva York, Hotel Fénix, la oficina personal de Martí ubicada en la neoyorquina Front Street, número 120—, mediante escenas que se superponen en espacios y tiempos distantes. Celdrán juega con la ordenación de las escenas no solo en retrospectiva, sino

un juego temporal más amplio que va hacia atrás y hacia delante en el tiempo, recursos dramáticos recurrentes en sus textos anteriores, respondiendo a una necesidad de expresar en forma de delirio inconfesado estos «pasajes de la vida de José Martí». Solo que, a diferencia de sus dos textos anteriores, la narración y el monólogo como formas discursivas preponderantes son remplazadas aquí por el diálogo, por el *toma y daca* a la usanza más tradicional.

Hierro es el drama amoroso de Martí con sus mujeres predilectas, en las figuras patentes de su esposa Carmen Zayas-Bazán y de Carmita Miyares, con la que mantuvo un *affaire*. Y los grandes temas que propone son el de la soledad, el miedo, la búsqueda de la identidad, el amor no correspondido y el ardor sexual implícito. Por otra

parte, figura la supervivencia económica en una época de crisis, la matanza de los convencionalismos y, acaso, «sospecharnos» de su atareada ocupación como periodista, escritor, delegado y del pulso constante contra su deteriorada salud.

Hacia los minutos finales de la representación, Martí queda tendido en el diván, respira agitado en silencio y con los ojos cerrados. El ambiente en Tampa es denso, asfixiante, sobre todo dentro de aquel cuarto cerrado. Martí está a solas con su atacante, la conversación ha entrado en calor y se siente fatigado. Cuando abre los ojos y logra reponerse, decide perdonar y otorgarle la libertad a su asesino: lo convierte a la causa. Es especialmente poético el tratamiento que Celdrán le concede al cierre del anillo dramático: es como si todos esos pasajes de su vida, los más reveladores en aquellos años en el exilio, acontecieran delante de sus ojos mientras adolecía, ante la mirada atónita y el hedor a miedo de su agresor, por el daño casi mortal que le provocó el veneno.

Pretender que el día a día que muestra el autor en su discurso textual —aun cuando está respaldado por una gran

investigación histórica y refiere muchos sucesos reales— sea fidedigno del todo es, como mínimo, una necesidad. Debemos ser conscientes de que estamos ante hechos que realmente sucedieron y se habla de una personalidad real como la de Martí, pero que, llevada a la ficción, ya se eleva a otra poética que es la del actor, el director y su equipo, viviendo circunstancias más o menos similares. No deben los espectadores más exigentes perder la perspectiva de que ir al teatro es pagar para ver una mentira en la que encontraremos una verdad, y donde en el otro nos podríamos encontrar a nosotros mismos: siempre que aceptemos el pacto.

Nadie podrá negar que *Hierro* es una puesta en escena bella, con la imponente imagen del Martí humanizado, en carne y hueso —en esto ayuda mucho la presencia del actor que lo interpreta—, en sus momentos de lucidez, pero en otros momentos con una salud deteriorada que nos hace olvidar por unos instantes al idealizado, al de los libros de Historia y, paradójicamente, no se aleja tanto de aquella imagen romántica, ni siquiera pierde su magnificencia. Es una virtud incuestionable de la escritura y de la *mise en scène* de Celdrán. ¿Por qué mostrar la mera efigie de un Martí salvador, que escribió grandes obras literarias, que fundó partidos, periódicos, realizó manifiestos, pronunció discursos encomiásticos a favor de la independencia de Cuba y preparó una «guerra necesaria» desde el exilio? Cuando lo verdaderamente interesante está en ir a las esencias, al día a día, al ahogo, al desgaste de un hombre que para lograr todas aquellas grandes cosas hubo de sobreponerse a muchas otras aún peores. Y por encima de su triste drama privado, tanto en aquel «pedazo de Cuba en Nueva York» como él mismo le decía al

¹ Carlos Celdrán: Notas al programa del estreno de *Hierro*, en Argos Teatro, 2019.

hostal de los Mantilla, en aquel cuarto cerrado en Tampa o en su oficina personal en la neoyorquina Front Street, tenía que soportar la terrible impotencia de pensar a una Cuba soberanamente oprimida, hambrienta y desolada.

¿Es entonces una obra desmitificadora? Lo es, en cierto sentido. Por un lado, habla, como he referido antes, del Martí común, enfermo, frágil; por otro, de una narración que va más allá de la vida del héroe, para hablarnos del desgaste y la perplejidad de un momento histórico.

Hierro es verdadero teatro de arte, impecable en su construcción dramática y dinamitado con imágenes simbólicas y lenguajes discursivos que implican una lectura profunda, no trivial, de la realidad que aborda. El anillo de hierro que Martí siempre lleva, por ejemplo, es de una amplitud alegórica sorprendente. En la conversación de Martí con su asesino, este último le dice refiriéndose al anillo: «nadie en sus cabales usaría un anillo de hierro como ese. Solo un loco. Si no es de plata o de oro, ¿para qué? ¿Qué sentido tiene?», a lo que el Apóstol responde: «Es un regalo de mi madre, me lo trajo de Cuba. Fue hecho del grillete que usé en el presidio en la isla cuando tenía menos edad que la que tienes tú hoy. Desde entonces lo llevo puesto. Nunca me separo de él».

El anillo de hierro es la imagen del dolor en presente, especie de recordatorio imborrable de todo aquello a lo que sobrevivió en prisión, la calamidad y las condiciones sordidas que tuvo que soportar, toda la inmoción física pero también la emocional y, pese a todo, el logro de mantener su entereza moral y ética. Eso significa el anillo para él, su resistencia, la resistencia de la Isla: capaz de soportar el colonialismo español y permanecer con las fuerzas

para lograr terminar de una vez con esa dominación y, al mismo tiempo, evitar la expansión estadounidense en Cuba. Pero significa también la fuerza para sobreponerse a cuestiones más íntimas, de su vida privada, como lo son las relaciones afectivas —no siempre en avenencia— con ambas Cármenes. Fijémonos que tratándose esta obra también del amor, Martí no posee ningún anillo de casado, mas sí el de hierro hecho de los grillettes que llevaba en prisión. Ello habla de su capacidad de «saber sufrir» y sobreponerse a las peripecias. Conocemos el hecho de que muchas veces sus conquistas políticas y esa gran capacidad de trabajo que poseía, pues fue un hombre inagotable, eran su prioridad y eso lo llevaba a desatender sus intereses personales, incluso su propia salud. Mérito de Celdrán que compone estas imágenes, virtud la de los intérpretes que



FOTO SONIA ALMAGUER

las intuyen y las viven cada noche, en cada función: porque uno va al teatro no a ver solo imágenes, sino a actores entendiéndolas.

El diseño de vestuario, a cargo del experimentado Vladimir Cuenca, respeta estrictamente los cánones modélicos de la época y los condiciona eficientemente a los diversos espacios y tiempos en que ocurren los hechos. Por su parte, la música original de Denis Peralta es sobresaliente, forma parte intrínseca de la dramaturgia espectacular con una presencia incisiva y a la vez romántica.

Brutal la interpretación del elenco integrado por Caleb Casas (Martí), Maridelmis Marín (Carmen Zayas-Bazán), Rachel Pastor (Carmita Miyares), José Luis Hidalgo (Manuel Mantilla y Patriota), Waldo Franco (Doctor), Daniel Romero / Víctor Garcés (Hombre) y Abel López (Manuelito). Todos estos nombres están

extraordinarios en *Hierro*—algo complicado cuando es un elenco amplio y heterogéneo—, porque van a fondo en sus roles individuales y evidencian en lo colectivo la calidad que se ha definido como el sello de la casa Argos Teatro. Están sincronizados, dicen bien, habitan con espontaneidad y verosimilitud los estados afectivos que la trama les impone, por lo que la partitura física deriva en una excelente cohesión. Gracias a Maridelmis, José Luis, Waldo, Danielito, Víctor y Abel por regalarnos con particular sensibilidad y a golpe de talento esta historia donde amor, delirio, poesía, añoranza, pero también celos, coraje, infidelidad, odio y traición ejercen un contraste corrosivo entre la realidad de lo que pasa en sus vidas privadas y lo que conceden a la luz pública en medio de un orden social confuso, precario, políticamente hablando.

Un aparte merece el trabajo de Caleb Casas y Rachel Pastor. No es casual que Caleb haya merecido por su papel de Martí el Premio Caricato a Mejor Actor Protagonista, y Rachel el de Mejor Actriz de Reparto por su ascensión de Carmita Miyares. Con su desempeño en *Misterios y pequeñas piezas*, Caleb se dejó a sí mismo, como se dice popularmente, la parada bien alta. Cómo hizo para superarse no lo sé; solo sé que, sencillamente, su talento no tiene límites. Es uno de mis actores preferidos, intentar elogiar en estas líneas lo que ha hecho con Martí sería traicionar todo lo que como espectador puedo estimar y sentir durante cada función. Por otra parte, Rachel es una actriz excepcional que ratifica una madurez ascendente en su carrera. Nos muestra a una Carmita sumida en la introspección, entre dudas y pasiones, y diría que, incluso, también hundida en la tristeza: que solo encuentra sosiego cuando Martí la corresponde con un halago o tomándole cariñosamente de la mano.

Hierro revela una porción de la humanidad de Martí poco conocida, alejada de toda idealización, siempre expuesta a lecturas polémicas. Particularmente porque Celadrán arrasa con los prototipos y la estirpe que, muchas veces con escasa humildad, se le impone al Apóstol en su biografía o en determinada tribuna. Este ha sido, intuyo, el exilio de Martí que la obra quiere redimir *post mortem* hasta donde puede, un ostracismo que resulta ser más inclemente que el frío neoyorquino y más doloroso que el veneno que en aquella calurosa estancia en Tampa le carcomía la garganta tras el atentado contra su vida. Argos y su líder nos revelan, mediante un acto de ficción sincero, al Martí elevado, intelectual, patriota, pero sobre todo al Martí personal. 



FUNDIR MONUMENTOS CON VIDA

ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO

CARLOS CELDRÁN, FRENTE A ARGOS TEATRO, HA COMPARTIDO SU propia dramaturgia en los últimos tiempos. *Hierro*, la pieza que hoy traigo a colación, es precedida por *Misterios y pequeñas piezas* y *Diez millones*. Estas últimas, convergen en un punto común, comparten la inquietud del autor por revivir momentos pasados, desandando en su propia historia y hurgando en la piel de figuras que entiendo como maestros trascendentales en su propia biografía: Vicente Revuelta en *Misterios...* y su propio padre en *Diez millones*. Desde mi punto de vista, *Hierro* no escapa de esta coincidencia. Martí, como ser indispensable en la historia de nuestro país y con su obra política y literaria, funge como maestro

de las tantas generaciones que hemos sucedido su existencia física.

La acción está dada a fines del siglo XIX. Por momentos, apresa y hasta asusta, en el mejor sentido de la palabra, la sensación de encontrarse perdido en medio de la historia, en el juego de los saltos temporales que concibe el autor entre los años 1885 y 1892, entre Tampa y New York.

En estos años «viviendo en el monstruo», exactamente en 1892, el Maestro es víctima de un intento de asesinato por



FOTOS SONIA ALMAGUER

envenenamiento, propiciado por dos cubanos (en la puesta, representados en un solo personaje) vendidos a los agentes del gobierno español, quienes se aprovecharon de haber sido tomados por Martí como sus ayudantes y de que este consumía, debido al agotamiento, el Vino de Mariani (un reconstituyente de la época). Suerte que había bebido solo un trago cuando sintió el raro sabor y avisó enseguida al doctor Miguel Barbarrosa, también cubano, que le pidió que vomitase y le practicó de inmediato un lavado de estómago. Martí supo que fueron ellos y les habló durante dos horas. Se cuenta que salieron llorando de la habitación y que el apóstol comentó a Paulina Pedroso, dueña de la casa en que radicaba en ese entonces, que no se extrañara si de pronto los veía incorporarse a la manigua insurrecta.

Luego de regresar a Cuba de su exilio y ya casado con la cubana Carmen Zayas-Bazán, Martí vuelve a ser deportado, lo que provoca la primera separación de la pareja, que ya tenía un hijo, José Francisco Martí y Zayas-Bazán (*el Ismaelillo*).

A poco de su arribo a suelo estadounidense, Pepe se establece en la casa de huéspedes del matrimonio Mantilla (Manuel de la Caridad Mantilla y Soriano y María del Carmen Miyares Peolí). Martí, Carmen y su hijo volverán a reunirse en New York en 1880. El matrimonio no fue estable, por todas las contradicciones e incomprensiones, sobre todo, por lo difícil que se le podía hacer a Carmen que Martí priorizara los anhelos de una Cuba independiente y sus deberes políticos. El ambiente de cubanía y los deseos de todos por la libertad de Cuba hicieron a Martí sentirse a gusto en la casa de Mantilla. Cuando en 1880 nace la hija menor de Carmen Miyares, María Mantilla, Martí queda registrado en la parroquia de San Patricio (258 Willoughby Avenue, Brooklyn) como

su padrino. Luego de los años en el presidio, este nunca dejó de sufrir los males que le mortificarían hasta la muerte, el tumor en un testículo, provocado por el roce de las cadenas, provocó recaídas constantes e infecciones. Carmen Miyares lo cuidó en la enfermedad y él no tardó en encontrar en ella un apoyo, una amistad que fue para él un gran auxilio. La confianza que depositó Pepe en Miyares, la convirtió en veladora de sus papeles, de su obra. En 1891, Martí ya ha enfrentado el dolor de un hogar inestable, una familia fracturada y el amor frustrado hacia su esposa que, con ayuda del consulado español obtiene el pasaporte con el que regresa a La Habana junto a su hijo, rompiendo definitivamente el matrimonio.

Muchas han sido las interrogantes en torno a la relación entre Carmita Miyares y el apóstol, más aún las referentes a María Mantilla. El cariño cultivado entre ellos plagó de dudas a quienes los rodeaban. Durante años ha sido analizada la posibilidad «Martí padre de María Mantilla». En esta puesta, Celdrán escudriña estos pasajes poco visitados en la vida de Pepe. Los reescribe desde la historia misma y crea una trama que cautiva la atención del espectador.

Mientras esperaba para entrar, comencé a pensar en el hierro como ese metal frío y sin vida, corroído. Se abrieron las puertas de la salita en 20 de Mayo y Ayestarán y el público ocupó su lugar. A la derecha del escenario una silla y una mesita, a la izquierda, otra silla y una maleta de viaje justo al lado; al fondo, también a la izquierda y en trazos rectos y sobrios, un texto proyectado en la pared: *Hierro*. La luz, también fría como el metal ambientaba el espacio que de pronto invaden los actores. Caminan hacia el público y se congelan en una maravillosa fotografía, uno advierte enseguida la época. De pronto comenzó la magia del Teatro.

Martí (Caleb Casas) se muestra más allá de la idealización de un mártir, se muestra hombre, padeciente de males sociales comunes, vivo y sangrante. Pero





FOTO SONIA ALMAGUER

son estas dos mujeres, Carmen Zayas-Bazán (Maridelmis Marín) y Carmita Miyares (Rachel Pastor / que también dobla Mariana Valdés), las verdaderas protagonistas en la puesta de Argos. La verdad—desde el rol sumiso de las mujeres de

ardiente, tanto, que parecía capaz de demoler con un solo toque la dura imagen en piedra del Martí que hemos conocido inmortalizado en bustos y esculturas. Argos Teatro, con su líder, Carlos Celdrán, se apodera de la forja para fundir monumentos con vida, están ahí, sobre la escena, hablan, ríen, se conmueven y desmoronan. **rt**

la época— con la que estas actrices asumen sus personajes, desequilibra al espectador y lo suma a su dolor, su frustración. José Luis Hidalgo, defendiendo a Manuel Mantilla y el Patriota, con excelentes caracterizaciones, hace galas de su madurez como actor y convence con la pasión que asume en ambos roles. El Doctor (Waldo Franco), Hombre (Daniel Romero y doblaje de Víctor Garcés) y Manuelito (Abel López), es el resto del elenco que da vida a la puesta, y no por últimos en mención menores en el desempeño actuarial. En la representación prima la contención, se mantiene así el peso dramático que posee desde el texto y la dirección de Celdrán, quien demuestra nuevamente la destreza con que entreteje las relaciones humanas.

En el diseño de luces de Manolo Garriga, el tono refiere a espacios íntimos. Juega tanto con el frío New York y el calor de Tampa como con la temperatura de los diálogos en cada escena, el balance exacto que recuerda el Impresionismo norteamericano a finales del siglo XIX. Así como la luz, el diseño de escenografía a cargo de Omar Batista, el vestuario de Vladimir Cuenca y la música original de Denis Peralta, se entrelazan en perfecta concordia para recrear con fidelidad el periodo en que se desarrolla la acción.

La sala, cual fragua, fue tomando calor con el vibrar de emociones que despertaba cada escena, cada acción, cada actor prestando su alma al juego teatral. El frío del metal fue desapareciendo y terminó trocándose en pura vida, en hierro

FOTO ISMAEL ALMEIDA

IMAGINACIÓN CREADORA:

REPORTAJE MACBETH

ROBERTO GACIO

LAS OBRAS DE TEATRO CLÁSICO CUBRIERON LOS ESCENARIOS CUBANOS

durante los siglos XIX y XX, después de 1959 siguieron teniendo vigencia, sobre todo en un grupo de repertorio ecléctico como Teatro Estudio. Vicente Revuelta y Berta Martínez principalmente dieron ejemplos de la escena clásica; fueron verdaderos paradigmas de creatividad y modernidad estilística. Nuestros actores de aquella época poseían la cualidad de expresar el verso de manera especial porque muchos venían de la escuela del buen decir imperante en las décadas del cuarenta y el cincuenta, y, aunque se modernizaron en su técnica con los ejercicios stanislavkianos, conservaron las cualidades vocales necesarias e imprescindibles para los textos shakespearianos y del Siglo de Oro español. Luego, en décadas posteriores y debido a otros métodos y maneras que priorizaron la fisicalidad en las tablas, se perdió bastante de aquel repertorio y quizás la mejor manera de enfrentarlo.

Indudablemente, asumir hoy esos discursos de corrección idiomática, con la ampulosidad de sus personajes, de amplia caracterización, y los cambios de escena, que requerirían gastos colosales de montaje en vestuario y escenografía, obligan a pensar en otros modos de creación teatral más económicos. Es así que muchas puestas en escena actuales se apoyan en recursos tecnológicos o multimediales, que mal utilizados pudieran resultar ridículos, atroces o forzados.

Raúl Martín, director, diseñador escénico y dramaturgista, estrenó a finales de 2019 una versión de *Macbeth* de William Shakespeare de una modernidad, buen

gusto y riqueza conceptual, muy bien acogida por el público y la crítica especializada.

El propio título, *Reportaje Macbeth*, subraya el sentido actual de un texto del renacimiento, basado en hechos reales del medioevo, cuyo propósito es recordarnos que las guerras de genocidio y rapiña desde antaño hasta las actuales acciones de las potencias usurpadoras siguen ejerciendo su poder destructivo sobre la humanidad y enfrentarlas debe ser la reacción de los seres de buena voluntad del mundo. Conceptos estos que emergen con diafanidad de la representación, la cual, alejada de clichés o carácter panfletario, entretiene y es construida sobre sólidos pilares de verdadero arte.

En la dramaturgia, Martín respetó todos los hitos de la tragedia de la simulación: la violencia y el crimen de los poderosos y dictatoriales jefes de gobierno, en este caso, un rey que destrona a otro e invade territorios en su afán depredador, guiado por la ambición desmedida. Los avatares de su trayecto como gobernante y asesino relucen a nuestros ojos en un dúo que nos provoca desprecio y horror: Macbeth y su esposa Lady Macbeth, tan miserable y monstruosa como él, instigadora de crímenes y fechorías.

La representación prescinde de escenografía y se sostiene, sobre todo, por las perfectas composiciones coreográficas, que dan variedad y riqueza a la misma; entradas y salidas bien pensadas y ejecutadas para que nunca decaiga el ritmo trepidante de la acción.

Esa cualidad innata y desarrollada por Martín de sorprendernos y estimularnos a los espectadores mediante un pensamiento estético de exquisitez, ha regido su creación de diferentes maneras, ya sea en los textos contemporáneos que ha concebido, o en este clásico, donde su discurso se imbrica con inteligencia al tono y esencia del original.

¿Dónde radica la singularidad de la tarea del director? En la síntesis de los elementos expresivos que conforman su espectáculo; algo insólito, asombroso, pues los que pudieron ser añadidos vacuos, en las manos del líder de Teatro de la Luna se convirtieron en joyas de expresión escénica y a la vez en actualización del tejido dramático para su concreción en una solución contemporánea.

Me refiero a la utilización de una pantalla, presente durante toda la puesta, como acertado recurso de transgresión epocal, donde periodistas de la realidad cubana actual del Noticiero Nacional de

Televisión: Irma Shelton, Karina del Valle y Lisandra Amat, nos informan en diferentes momentos de las acciones de las tropas de Macbeth y de sus contrincentes, también apreciamos imágenes de soldados en acción y de batallas, todo imbricado en lo teatral propiamente dicho. Del mismo modo, hay escenas del rey depuesto y del nuevo rey que tomará el poder: Malcolm, el sucesor del asesino Macbeth.

La versión dramática se debe al propio Raúl Martín, que ha logrado conformar en un haz, texto, diseño espacial, escenográfico, luminotécnico y puesta en escena, lenguajes que empastan perfectamente con el concepto de la actuación.

Una cualidad del director ha sido y es el respeto a la psicología de los personajes y al sentido de búsqueda de la verdad en la actuación. Nunca ha acudido a poses o movimientos bellos pero extraños sin justificación, lo cual puede nublar la visión del



sentido último o fundamental de la acción misma. Por tanto, la actuación en el espectáculo se fundamenta en el choque de los conflictos, en la lucha de contrarios, hay aspectos brechtianos en la frontalidad de las composiciones y de los actores en solos y dúos, en realidad muy a tono con los tiempos actuales. Martín fusiona lenguajes y técnicas y enlaza todo lo que le sirve para expresar la tragedia y sus consecuencias. No olvidemos que Raúl fue alumno de Dirección del gran *régisiseur* Roberto Blanco, de ahí esas distribuciones limpias, precisas, hermosas. Sin embargo, a diferencia de Blanco, el decir y los movimientos tienen una tonalidad de drama dentro de la tragedia. Nunca abusa o promueve lo teatral ampuloso, la suya es una condición acorde con un concepto más contemporáneo.

El vestuario, a cargo de la destacada y reconocida diseñadora Celia Ledón, realmente posee

altos valores artísticos y estéticos. Presenta elementos del medioevo que adquieren actualización con rasgos de la generación punk. Realizado en colores grises y negros, utiliza rasgados en mangas, piernas o pecho, cuyas transparencias resaltan o descubren zonas de la piel de los actores. De igual modo, destaca la suntuosidad que les otorgan grandes alfileres imperdibles de fulgor plateado, colocados de diferentes modos en chaquetas masculinas y en trajes femeninos.

Otro llamativo aporte a la originalidad y atractivo de la escenificación radica en otorgarles a las brujas de la historia original la condición de ser a la vez los músicos en vivo del espectáculo. Laura de la Caridad González, como primera Bruja, dice los textos y toca el piano; Isaac Soler, como Bruja segunda, el violín; y Ernesto Fonseca, como tercera Bruja, la guitarra eléctrica. El conjunto musical-actoral





distiende las tensiones que provoca la pieza, resulta un parteaguas en las acciones violentas; es como un giro irónico y de humor negro de los sucesos, algo absurdo y contrastante, por novedoso.

Los actores implicados asumen el discurso textual con hondura, seriedad y conocimiento del estilo y del decir. En Banquo, Roberto Romero da nuevas pruebas de versatilidad, en este caso resaltando la dureza y energía poderosa de su personaje, un adalid, a lo que contribuye su imponente imagen física. Como Ross, Freddy Maragoto, propone una línea más queda, insinuante y sibilino, con un estilo y tono personales que determinan una oposición interesante en el elenco. Ángel Ruz, joven actor con cierta experiencia en otros roles, muestra la desesperación y el sufrimiento por la muerte de su esposa. Su Macduff emocionalmente reclama la atención de los espectadores.

El joven Malcolm, de Víctor Cruz, con el antecedente paradigmático de su interpretación anterior en *Equus*, encuentra otra arista en este personaje, que solo vemos en pantalla. Lo enfrenta con resolución, fuerza, y sobre todo con el refinamiento propio de la clase que representa.

También en imagen, Osvaldo Doimeadiós, uno de nuestros más reconocidos actores, con una intervención especial, aporta ese seguro decir e inteligente hacer que lo definen como un intérprete todo terreno.

En los entes de poder intervinieron Freddy Maragoto, Víctor Cruz y Alejandro Castellón. Colaboraron en la multimedia, Robin Alejandro Corrales, Daniel Alejandro Barrera y Giselle Quintana.

Los dos soportes principales de la puesta son Amalia Gaute y Jorge Enrique Caballero en los roles de Lady Macbeth y Macbeth respectivamente.

La jovencísima Amalia cuenta con una dicción y fraseo perfectos, con la intencionalidad y proyección vocal adecuadas para abordar un clásico. Su fuerza dramática, intensidad interpretativa e inteligencia artística, le permiten desarrollar la malignidad y los oscuros deseos de esa mujer ambiciosa, de instintos asesinos. Ella, instigadora de muchas de las acciones de su marido, constituye el poder detrás del trono.

Por su parte, Jorge Enrique Caballero, experimentado en variados personajes de teatro, televisión y cine, con un espléndido dominio corporal, entrega sentimientos y emociones que van desde la violencia hasta el miedo y el terror. Sostiene cabalmente este enorme protagónico con la medida e impetuosidad necesarias. Solo que en momentos álgidos de la trama, cuando está embargado por emociones extremas, estrangula un tanto la voz, lo cual se debe a la tensión corporal, que no debería interferir en la libre expresión de las palabras. A pesar de ello, su actuación puede calificarse de altísimo nivel interpretativo, lo que valdría para ratificarlo como uno de los actores más relevantes de su aún joven generación.

La concepción del espectáculo denota un pensamiento político como parte de un análisis social que incluye lo humano y lo histórico. Sus fundamentos son inclusivos e integradores, de una visualización contemporánea que agrupa lo tecnológico y lo artesanal. Creatividad, imaginación, síntesis expresiva se amalgaman en un resultado sumamente atractivo, que toma como referente a un público heterogéneo, con soluciones escénicas que transparentan de forma veraz y con claridad las intenciones conceptuales, envueltas en el manto arropador del juego artístico de personajes y situaciones. Ello le confiere a *Reportaje Macbeth* una cualidad diferente y de significativa trascendencia para la escena actual de la nación. **rt**

MUCHACHAS COMPLICADAS A ESCENA

LISET PREGO

¿ERES ADULTO? ¿ESTÁS LISTO PARA UNA PUESTA EN ESCENA con lenguaje de niños? ¿Crees que hay temas tabúes que la llamada literatura infantojuvenil no debería tocar y menos el teatro al que asisten los infantes? ¿Temes a las preguntas incómodas que puedan hacer te los chicos de las butacas contiguas en medio de una escena donde una niña admita amar a otra? Entonces debes ver al Teatro Guiñol Guantánamo y su pieza acompañado de traductores menores de edad para que te permitan entender mejor las *Historias de muchachas complicadas* que representa el elenco.

Porque a ellos no le son ajenas las preocupaciones de las familias y sus miembros más jóvenes y en lugar de perderse en añejos textos que se divorcian de los conflictos que hoy estremecen hogares, van de frente y se zambullen en ellos, como es el caso de esta obra.

Para la puesta, Teatro Guiñol Guantánamo previó una especie de prestreno que permitió confrontar con su público la validez de la puesta, sus falencias, los aciertos, medir el impacto entre el público, especializado o no, frente a la adaptación de algunos cuentos del libro *Deshojando margaritas o Historia de muchachas complicadas*, de Eldis Baratute.

Yosmel López, director artístico del Guiñol, expone los detalles de la puesta:

Es la tercera vez que este elenco monta un espectáculo que parte de los cuentos de Eldis Baratute. Primero fue *Cuando muere el jardín*, basado en *Las flores de Pablo*; la segunda fue *Niños de papel*, inspirada en el libro *Los gnomos están tristes* y esta versión de *Deshojando margaritas*.

Los entendidos de la literatura conocen a Baratute por señalar asuntos que a veces incomodan a los adultos pero que entre los más pequeños son muy importantes y les generan dudas, preocupación, angustia o curiosidad. ¿Podemos encontrar estos rasgos en el trabajo actual del Guiñol?

«Una vez más el centro de atención de nuestra mirada teatral es hacia el universo infantil, o sea, las diferentes problemáticas que desde la niñez se plantean, siempre pensando en la convivencia del niño en la familia y con el adulto, sobre todo, cómo el niño es afectado a veces por no estar en sintonía con lo que piensan los mayores o porque estos quizás no tienen la paciencia o la sabiduría para conectar con los niños, para hablarles de diferentes temas que para ellos son raros, nuevos, pero son por los que transitan.

»En este caso hablamos de una niña que no se adapta a la realidad en que vive y anda sonámbula porque en ese estado las cosas le parecen más atractivas, se las imagina de otra manera, además, vive sobreprotegida por su madre, porque en su familia existieron muchos inadaptados que tuvieron un final trágico y la madre teme que a la hija le pase lo mismo.

»La segunda historia: *Alicia a través del espejo*, es sobre una niña que no se reconoce como la madre la obliga a ser, según el patrón de la niña de bata de flores, zapatos pulidos y moño con lazo, y se reconoce frente a un espejo como lo que quisiera ser, lo que es más cómodo para ella, una niña que pueda jugar y correr, con short, camisa y gorra. Por esas necesidades que tienen los niños de estar libres de atuendos para el juego, el contacto con otros, y a veces por esos patrones que hemos establecido de qué es una niña y



FOTO VICTOR FOSADO (VITICO)



FOTOS VICTOR FOSADO (VITICO)

qué un niño, los infantes suelen sentirse incómodos con su manera de vivir y de conectar con los otros. Esta niña también siente atracción por otras niñas. Se plantea aquí el tópico de la orientación sexual.

»*Aytana, una niña que ama* es la tercera historia, porque en la infancia también se puede amar y ella, tras la pérdida de su memoria, debe descubrir cuál de los tres muchachos del aula es su novio. Es un personaje que goza de las maneras que tienen los niños de ser independientes y solucionar los problemas.

»Hemos buscado la manera de contar la historia desde una perspectiva experimental, atraídos por nuevas maneras de ver la escena, sentirla y vivirla».

El propio Eldis Baratute afirma «Yosmel engrandeció mi texto y puso más poesía a esos cuentos». Y el público coincide. Al respecto Yessica Elías Rodríguez, periodista y espectadora comentó:

«La puesta en escena de *Muchachas complicadas* realmente me encantó, la sensibilidad del elenco del Guiñol Guantánamo de llevar la literatura de este autor a las tablas fue realmente sorprendente. Me llamó muchísimo la atención todo el trabajo escenográfico como complemento de este relato, el trabajo con las luces, muy acorde a cada uno de los momentos, las transiciones que acontecieron durante la puesta.

»Otro elemento que creo fue muy emotivo fueron las actuaciones de las protagonistas, su proyección

y movimiento en la escena, la constante interacción de una manera indirecta pero que hacía partícipe al público de los diálogos. Los intertextos, voces en off, las interacciones entre las actrices y Yosmel que se presenta además como actor, pero la forma de hilvanar las transiciones fue muy atinada y sobre todo la selección de las historias y el trabajo con los títeres».

Los pequeños que asistieron aseguran que en sus escuelas «pasan cosas así todo el tiempo». Y Carlos Urgellés, presidente de la Sección de Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saíz de

Guantánamo, asegura que *Historias...*

es una clase de civilidad, de entendimiento; una clase para que los padres dialoguen con sus hijos, con el niño diferente, para acercarlo y demostrarle que la sociedad lo está esperando y lo puede recibir. Creo que es una necesidad y se convierte en un manual para padres y niños que puedan acceder a ver esta obra.

Porque hace falta contar todas las historias complicadas en los escenarios cubanos, sin importar de quién sean o la edad del público, el Teatro Guiñol Guantánamo no agota las ganas de reinventarse y de acercarse al espectador con propuestas que recreen el acontecer de la sociedad cubana, del humano transcurrir, con la sutileza y la magia de los títeres.



TEATRO DOCUMENTAL, INVOCACIONES DEL CUERPO COMO ARCHIVO PALPITANTE

LISET PREGO

AFUERA COMIENZA A SALIR EL MANTO TITILANTE QUE

es la noche, afuera esperamos que las puertas se abran, algunos confiamos en que la oscuridad despierte a los fantasmas de Frexes #132.

Ellas han tomado la casa. Somos más de una veintena y nos invitan a pasar, a acomodarnos como podamos entre los viejos muebles y libros desparramados por el piso. La sala se llena de su voz. Hoy somos los invitados a la casa de las conspiraciones, y sobre sus paredes se proyecta el ayer. *Otra vez la casa* que la sobrevive y resucita nos hace cómplice de su existencia.

La luz llega apenas para dejarnos ver el rostro de la muchacha-tiempo que habla de su padre, de la ciudad, de la Historia y de una mujer, poeta del amor diario, Lalita Curbelo.

María Victoria Guerra transida de las memorias de Holguín y el tiempo de Lalita nos lleva entre sus amigos; el lucero inolvidable que bajo otro nombre fue su cómplice, Oscar; los niños rescatados de la orfandad; las sentencias de muerte que sus manos sostuvieron contra asesinos y torturadores. María Victoria nos guía al pasado y tras ella avanzamos o retrocedemos en la penumbra hacia una habitación que debió ser oficina.

Teclea, los pies en el suelo como Hemingway, una muchacha pálida, Nathaly Polo, su voz sale desde un sitio invisible, reparte viejas fotos, mezcla sus vivencias con los versos de la dueña de la vieja casa. Regala poemas sueltos, rosas, nos lleva a la pequeña capilla, donde un Jesús adolorido sube la mirada e invita encender en el piso velas por las almas que han de habitar estos espacios, por Lalita, por nosotros y nuestra fe en la belleza, que supongo es el móvil que

nos mantiene absortos mientras, a lo lejos se escucha el mar ausente.

Atravesamos el patio interior, algo bulle en la oscuridad, y cuando la luz nos toca vemos una mesa dispuesta para el convite visual, caracolas, piedras, dibujos de Lalita y una cafetera modernísima en la que está lista la bebida que compartimos, otros prefieren té y por primera vez alcanzo a ver los rostros de quienes han venido esta noche.

Los espejos colocados al fondo del comedor reflejan a una esbelta joven, Darlin Morales, ella también ha encontrado una Lalita propia, junto a las



FOTO AIMÉE MUJENA AGUILAR

otras muchachas ha indagado por dos meses en documentos, objetos, los muros, las leyendas. Darlin ha traído su tiempo hasta este espacio, un antiquísimo reloj cucú con que marca su existencia desde el inicio, por eso el aparente anacronismo entre él, la casa, y la modernidad de la cafetera eléctrica no son

sino expresión del diálogo entre el legado y el descubrimiento, el pretérito y su interpretación bajo el prisma del hoy, son la danza armónica del pasado y el presente concatenándose.

Seguimos invadiendo el aposento. Sobre las viejas lozas de barro del patio ha reposado toda la memoria de sus días. Hemos sido convocados a caminar hacia la atalaya que fue la biblioteca de la escritora. Entre volúmenes vetustos, suvenires, un teléfono obsoleto, parece que va a llegar Lalita. Ya está, su voz la trae entre el olor de la noche y la mirada taciturna de un gato que sobre una tapia nos observa.

Todo es raro y vibrante. Sumergida en la atmósfera de los años cincuenta del siglo pasado es esta una pieza raigal, de la casa para la casa y realizable solo en su interior. Las jóvenes autoras se asumen como *peformers* que convierten sus cuerpos en archivos palpitantes, documentos vivos.

La obra es un claro ejemplo de apropiación de la expresión estética de la realidad. Un texto en

el que la subjetividad de las autoras se entronca con la de su objeto de investigación y se expresa luego en este resultado en el que recrean las vivencias de Lalita, su tiempo y espacio, permeados de la circunstancia propia de las dramaturgas.

Sustentada en los paradigmas del teatro documental, *Otra vez la casa* emplea los resortes emotivos de la poesía mezclados con el realismo propio de este género y aprovecha el espacio, la semipenumbra, la intimidad de las puertas y ventanas cerradas, la casa como un vientre fecundo que gesta la memoria.

Volvemos a la sala, a despedirnos de Eulalia y aplaudimos. Algunos de sus contemporáneos, personas de sus afectos, agradecen el acto casi místico de la resurrección.

Salimos otra vez a la calle Frexes, al 2021, con olor a libro antiguo y una flor en las manos. Aún podemos sentir el incienso en nuestras ropas y ver a Lalita en la ventana, reclinada, diciendo adiós. 



FOTO SONIA CASTELLANOS



FOTO SONIA CASTELLANOS



FOTO AIMEE MOJENA AGUILAR

UNA IDEA IMPOSIBLE, UN SUEÑO DE TODOS

Epígonos nace el 12 de diciembre de 2020 como una idea original del Medea Teatro para crear una plataforma de difusión cultural que se propone la promoción, debate, cuestionamiento y reflexión sobre la vida y el consumo del arte contemporáneo. A través de las redes sociales y sitios digitales, convocan a artistas, públicos e investigadores a aunar sus estrategias de difusión y visualización en un frente compacto y efectivo que permita generar una postura crítica ante la creación artística hoy en Cuba.

La invitación se extiende a todas las manifestaciones del arte y pensamiento cultural, en la que se incluyen tanto los

espacios y artistas reconocidos por las instituciones como alternativos (no oficializados). Su propósito está en traspasar las fronteras entre ambas instancias (alternativo/oficial), para entender el fenómeno cultural como un único proceso heterogéneo, diverso y amplio, sin limitantes entre estéticas, manifestaciones, gremios o reconocimiento estatal. Una nueva perspectiva ante el arte que, con Epígonos, se plantea desde el pensamiento, pero también desde el consumo de la obra y la postura crítica.

Además de la difusión y promoción de artistas, agrupaciones, centros culturales, su plataforma cuenta con un equipo preparado para generar contenido de análisis sobre las obras promocionadas a través de trabajos críticos, entrevistas a los creadores, secciones de debate y otros, que se imponen para dar vida a una difusión concientizada. También cuentan con otras estrategias sociológicas como encuestas o cuestionarios al público.

El anhelo mayor es que esta iniciativa ayude a fortalecer los vínculos creativos dentro y fuera de Cuba. Una colaboración que creen, con infinita tozudez, no solo se da por el trabajo conjunto, sino por la participación en la recepción de la obra del «otro».

TODA UNA VIDA DE GUIÑOL

El Guiñol de Camagüey cumplió el pasado 15 de febrero sus cincuenta y nueve años de fundado. Se dice fácil, pero es toda una vida. Dos figuras importantes de este grupo ya no están presentes para celebrar, Mario Guerrero y Oraidó Brito. Pero la joven Heidi Almarales, actual directora de la agrupación, viene con frescura y talento. Muchos la conocimos en la última edición del Festival de Camagüey con su obra *El Círculo*, ganadora de la Beca de Creación El reino de este mundo que otorga la Asociación Hermanos Saíz.

Este año no pudimos celebrar de cerca esta fecha como hubiésemos querido, así que la agrupación se las ingenió para dejarnos, al menos desde la distancia, estar junto a ellos. Desde el perfil de Facebook Artes Escénicas Camagüey nos anunciaban *Hilos del tiempo*, «una exposición virtual que pretende hacer un recorrido histórico desde el diseño de algunos de los espectáculos más emblemáticos del Guiñol de Camagüey». Desde el blog de la institución podía descargarse un archivo PDF con toda la exposición.

Como parte del aniversario y pensado con una función didáctica, también realizaron pequeños videos para redes sociales donde te enseñaban cómo hacer desde maquillajes de fantasía hasta títeres planos.

El grupo se encuentra trabajando en dos obras que se podrán estrenar cuando la situación epidemiológica mejore. *La princesa de las flores silvestres* es una de ellas, escrita y dirigida por una de las integrantes, Claudia Ramírez. La otra, *Secretos bajo la Luna*, dirigida por Heidi Almarales, está pensada para un público joven y adulto y con el requisito de que en cada función se admitirá un solo espectador. Muchos años más le deseamos al Guiñol de Camagüey para seguir disfrutando con sus creaciones.



Salimos de unos meses de teatro virtual para encontrarnos con unos meses esperanzadores en cuanto a artes escénicas se refiere. Fue un «caramelo envenenado», solo nos sirvió para quedarnos con más ganas aún de volver a las tablas. Cuando a mediados de enero de 2021 vuelven a cerrar los centros culturales de La Habana, muchos grupos se quedaron sin estrenar y algunos incluso tuvieron que cancelar la temporada acabada de empezar.

Esto, por supuesto, tendrá consecuencias futuras. El proceso creativo es un proceso vivo, se alimenta de la realidad que lo circunda. Es imposible que una obra que quedó detenida luego de sus primeras tres funciones, vuelva a ser la misma. Ya el elenco chocó con su público, y en este «tiempo muerto» podrán hacer un análisis crítico de lo que funciona o no en el espectáculo. Y ni hablar de los que ni siquiera pudieron estrenarse. ¿Se imaginan a esos grupos ensayando y ensayando por casi un año? Los actores no son los mismos, tampoco los directores ni diseñadores ni equipo técnico; tienen otras inquietudes, otras prioridades, otros ritmos de vida. Esto, indiscutiblemente, influye en los montajes.

Repasemos algunos de los espectáculos que pudimos disfrutar en este tiempo. *Reportaje Macbeth* de Teatro de la Luna fue de los primeros en verse en La Habana. Aunque parta de una historia clásica, los creadores son seres humanos que sienten y padecen las nefastas consecuencias de esta pandemia. Segura estoy de que a Raúl Martín y a cada uno de sus actores no les interesarán las mismas problemáticas que hace casi un año. No nos sorprendamos si al reabrirse los teatros vemos otro *Reportaje...*

Otro fue *Glup, Zas, Pum, Crash o la verdadera historia de Tarzán* del Estudio Teatral La Chinche. Un espectáculo que invita a niños, jóvenes y adultos a incorporarse al juego escénico, a desestructurar, a hacer volar la imaginación. Pero La Chinche es un grupo que se nutre del ritual, del entrenamiento del cuerpo y la mente; ejercitan diariamente la voz, la danza y la actuación, están preparados para reaccionar de acuerdo a las disímiles respuestas sensoriales y/o físicas que vienen desde el público en una obra como esta, tan participativa. Pensemos que el público de diciembre, que hasta ese entonces llevaba unos meses de riguroso encierro, no será el mismo público de cuando reinicien la temporada, que quién sabe cuánto tiempo más esté en aislamiento. Por lo tanto, ¿qué tan distinta será la función?! También para niños y jóvenes fue el espectáculo *Todo está cantando en la vida*, de Teatro de Las Estaciones en homenaje al noventa

aniversario del natalicio de la cantautora Teresita Fernández.

En la semana de teatro alemán pudimos apreciar obras clásicas como *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht a cargo de Alexis Díaz de Villegas y el grupo Impulso Teatro en la Sala Adolfo Llauradó y *Todos mis hermosos caballos* de Heinrich von Kleist, dirigida por Atilio Caballero con su Teatro de la Fortaleza. También, textos contemporáneos como *Furor* de Lutz Hubner y Sarah Nemitz, gracias a Miguel Abreu y Ludi Teatro, o la obra *Cómo puedo encontrarte, atraerte y convencerte para que te quedes* de Anja Hiling, con dirección de Sahily Moreda en La Compañía de Teatro del Cuartel que se puso en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht.

Otras ofertas del circuito de Línea fueron las obras de Teatro El Público *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y el estreno de *Wonderland Ave* de Sibylle Berg, con la dirección de Yanier Palmero.¹

Al volver al teatro veremos a estas, y otras creaciones, mutar. Seremos testigo de sus cambios y podremos comparar ambas instancias y analizar el recorrido.

¹ Yamina Gibert: «La escena cubana post-confinamiento», *Entre Telones. Portal Cuabescena*, 28 de diciembre de 2020.

TEATRO TUYO, TEATRO NUESTRO



Veintidós felices años desde el inicio de Teatro Tuyo. Veintidós felices años levantando una bandera en defensa del clown. Muchos años deleitándonos con sus creaciones. Aún recuerdo, como si fuese ayer, ¡PUM!, el último espectáculo que pude ver de esta agrupación en la última edición del Festival de Camagüey. Este 15 de enero la celebración fue totalmente distinta, desde nuestras pantallas de teléfono o computadora, pero lo agradecemos igualmente. Siempre se agradece la magia de Teatro Tuyo.

Durante el confinamiento, este grupo no tuvo descanso. Su director, Ernesto Parra, quien es profesor de la recientemente inaugurada Escuela Nacional de Clown, tuvo que

ingeniárselas para impartir clases *online*. De esta nueva (para Cuba) modalidad de enseñanza, salió la serie *Payasos a domicilio*. Estuvieron, además, trabajando para adaptar a materiales audiovisuales algunos espectáculos para televisarlos.

Esto último era algo muy necesario, debemos cada vez más acercar al público al mundo del clown y romper con ideas del imaginario social que no pueden estar más lejos de la realidad. «Los payasos no son actores, son payasos», «Los espectáculos de payasos son para niños», «¿Un payaso en un teatro? ¡Qué raro! Si los payasos son para fiestas de cumpleaños». Muchas opiniones parecidas a estas viven entre nosotros y los que conocemos realmente el arte del clown sabemos que los payasos también son actores, que no son solo para niños y que por supuesto actúan no solo en fiestas de cumpleaños.

BÁRBARA RIVERO

El 19 de marzo falleció en La Habana la profesora y teatróloga Bárbara Rivero. Fue integrante de la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la Uneac. Durante años impartió clases en la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte, en la Escuela Nacional de Arte y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Fue colaboradora de la revista *Tablas* y ocupó varias responsabilidades en el Consejo Nacional de Artes Escénicas. Fue Presidenta del Festival de Teatro de La Habana.

AURORA PITA

La gran actriz cubana Aurora Pita falleció el 7 de mayo en La Habana, a la edad de ochenta y cuatro años. Su amplia trayectoria artística comenzó a una edad muy temprana cuando irrumpió en la escena nacional. Fue fundadora de la Televisión Cubana, trabajó cuando aún las transmisiones se hacían completamente en vivo. Su rostro se hizo popular entre el público por sus continuas apariciones en obras de teatro, aventuras, espacios infantiles y novelas. En el programa radial *A reírse rápido*, espacio que contó con guion de Enrique Núñez Rodríguez y que gozaba de gran popularidad, compartió junto a grandes humoristas como Álvarez Guedes, Idalberto Delgado, Edwin Fernández. En 1959 Aurora Pita permanece en nuestro país y continúa su quehacer en el universo artístico. Varias generaciones la recuerdan por sus interpretaciones en *Sol de batey*, con el personaje de Doña Gertrudis de Sandoval y Santa Cruz, y la gallega Catalina en el *Año que viene*, actuaciones que le valieron el Premio Caricato por la mejor actuación femenina otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), galardón que recibió en ocho ocasiones más.

MIRIAM LEZCANO

GLADYS CÁCERES

El 18 de mayo fallece en Miami la actriz cubano-venezolana Gladys Cáceres. Con extraordinario talento para el canto, el baile y la actuación, esta actriz nació en La Maya, Santiago de Cuba, en 1924, y al desplazarse para estudiar pedagogía en La Habana se vinculó al grupo Teatro Universitario. Actuó con la compañía de teatro de Mario Martínez Casado, con la que salió de su país, y protagonizó *SOA (Sin otro apellido)*, en 1951, la primera película cubana realizada fuera de La Habana, producida y dirigida por Sergio Miró y Rodolfo Hernández Giro. Desde los años cincuenta se radicó en Venezuela, donde desarrolló su carrera en la televisión. Actuó en Nueva York y París, entre otras ciudades. Desde 1999 vivía en Miami, donde se mantuvo activa participando en breves obras teatrales.

La reconocida directora de teatro cubano Miriam Lezcano falleció el 1ro de junio en Miami, a los setenta y siete años de edad. Nacida en 1943 en la ciudad de Camagüey, Lezcano se graduó de actuación en la Escuela Nacional de Arte de La Habana y obtuvo una Licenciatura en Historia. Además, estudió dirección teatral en el Instituto del Teatro de Arte de Moscú. Este centro resultó fundamental en sus futuras concepciones estéticas y escénicas. Desde 1981 hasta 1987, Miriam dirigió el Grupo Teatro Político Bertolt Brecht. Con esta agrupación llevó a la vida importantes obras como *La boda de los pequeños burgueses*, de Brecht; *Don Juan*, de Moliere; *Valentín y Valentina*, de Mijail Roshin; *Crimen en noche de máscaras*, de Rodolfo Pérez Valero; y *El esquema* de Freddy Artilles. Junto a su esposo, el dramaturgo Alberto Pedro, considerado uno de los dramaturgos más importantes de la segunda mitad del siglo xx en la isla, fundó a finales de la década de los ochenta Teatro Mío. Una vez asentada en el Sur de la Florida, llevó a los tablonos producciones de *Una mujer sola* de Darío Fo y Franca Rame, la comedia *El banquete infinito* de Alberto Pedro, y *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera.

LABORATORIO INTERNACIONAL

TRASPASOS
ESCENICOS

PRESENCIAS Y TEATRALIDADES
URGENTES

45 AÑOS
DE LA UNIVERSIDAD
DE LAS ARTES, ISA

10 AÑOS
TRASPASOS ESCENICOS
NÚCLEO DE PRÁCTICAS
CREATIVAS



3-6 NOVIEMBRE 2021
LA HABANA, CUBA

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, ISA
NAVE OFICIO DE ISLA



ARTES



EN PRÓXIMOS NÚMEROS:

Revista *Tablas*: Cuarenta años

Diez años de Teatro El Portazo

Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos



DAGOBERTO GAÍNZA
Premio Nacional de Teatro 2021

FOTO CORTESÍA DE CARLOS PADRÓN