

TABLAS
Revista Cubana
de las Artes Escénicas
Vol. IC

2012
no. 3

T

VOLUMEN 40, TERCERA ÉPOCA

MI socio, mi maestro Eugenio

***Títeres de Cuba y del mundo
en Matanzas***

***Libreto 94
Delirium Tremens
de Eugenio Hernández Espinosa***

*Historias
de Pulcinella*
Bruno Leone
Italia

*Fausto, un cuento
del demonio*
Figurat Teatro
México

SUMARIO

3 **UN AUTOR DE ROMPIMIENTO**

Rogelio Martínez Furé

6 **MI SOCIO. MI MAESTRO EUGENIO**

Amado del Pino

7 **EUGENIO VS. EUGENIO**

Norah Hamze

11 **EL ANVERSO Y EL REVERSO DE UNA REALIDAD**

Gerardo Fullea León

14 **TRATADO CON LA MUERTE**

Yana Elsa Brugal

23 **EUGENIO HERNÁNDEZ O EL MITO DE QUETZALCOATL**

Lilliam Vázquez

26 **EMELINA CUNDIAMOR: ENTRE LA MÁSCARA Y LA AUTENTICIDAD**

Juanamaría Cordones-Cook

32 **TÍBOR GALARRAGA: UNA INVITACIÓN A MIRARNOS POR DENTRO**

Vivian Martínez Tabares

35 **CHITA NO COME MIEDO: SUBALTERNIDAD Y VIOLENCIA EN EL TEATRO DE EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA**

Vivian Martínez Tabares

37 **LA ABSURDA REALIDAD DEL SER**

Alberto Curbelo

49 **LIBRETO: *DELIRIUM TREMENS***

Eugenio Hernández Espinosa

LIBRETO

70 **DESDE MATANZAS, CON LOS TÍTERES EN SU DÉCIMO TALLER**

Dianelis Diéguez La O

74 **DE RETABLOS, MUÑECOS Y MAESTROS: UNA CONVERSACIÓN CON RUBÉN DARÍO SALAZAR EN EL MARCO DEL X TALLER INTERNACIONAL DE TÍTERES DE MATANZAS**

Dania del Pino Más

78 **LAS JOYAS TITIRITERAS DE GASTÓN**

Dianelis Diéguez La O

82 **CONVERSANDO CON MEFISTÓFELES**

Maikel Rodríguez de la Cruz

89 **UN PASO HACIA LA UTOPIA: ENTREVISTA A ROXANA PINEDA DENTRO DEL X TALLER INTERNACIONAL DE TÍTERES DE MATANZAS**

Blanca Felipe Rivero

96 **JOAN BAIXAS: HACER TÍTERES EN UNA SOCIEDAD LÍQUIDA**

Rubén Darío Salazar

100 **MOSAICO TITIRITERO**

Omar Valiño

108 **ESPEJOR DE LIBERTADES**

Blanca Felipe Rivero

110 **DEL CARISMA Y EL HUMOR CRIOLLO EN *EL SINSONTE Y EL ROSAL***

Roberto Gacio

112 **ABCDARIO TEATRAL**

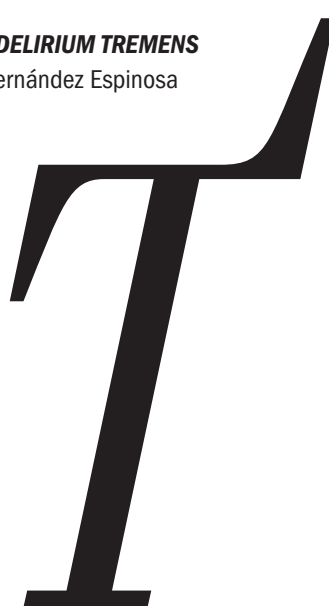
114 **DESDE EL TÁNDEM**

115 **EN TABLILLA**

128 **SUÁREZ EN LA MEMORIA**

Lilianne Lugo

OFICIO DE LA CRÍTICA



EDITORIAL

El presente volumen, número 40 de la tercera época, abre sus páginas con un dossier dedicado a la obra de Eugenio Hernández Espinosa, una de las voces dramáticas más significativas de nuestra escena nacional. Una deuda pendiente que *Tablas* tenía desde 2007, año en el que la revista realizó el Coloquio 70 Eugenios como parte de los festejos por el setenta aniversario del dramaturgo, cumplido en 2006. Desde un estudio de sus textos más significativos (*María Antonia*, *Mi socio Manolo*, *Emelina Cundiamor*, *Tíbor Galarraga*, entre otros) y de su labor como director artístico y general de Teatro Caribeño, numerosos especialistas, creadores, discípulos y amigos definen la trayectoria teatral de Eugenio Hernández Espinosa como un autor de rompimiento, exponente cimero de nuestra escena popular y de la cultura afrocubana. El regreso de *María Antonia* al escenario en 2011, bajo su dirección artística, actualiza la mirada que nuestro dossier dedica a este creador, Premio Nacional de Teatro (2005).

Eugenio Hernández Espinosa es el dramaturgo cubano más publicado en los libretos de *Tablas*. A manera de puente su texto titiritero *Delirium Tremens* (2003)

cierra el dossier revelándonos otro de los múltiples caminos recorridos por este creador en el teatro cubano e introduce el próximo contenido del presente volumen: la escena titiritera. El X Taller Internacional de Títeres de Matanzas se convierte una vez más en la parada obligatoria para colocar al títere en el centro del debate. En esta ocasión el dossier se caracteriza por las reflexiones de creadores nacionales e internacionales en torno al proceso creativo. Desde sus secciones habituales «Oficio de la crítica» y «ABCDario teatral», *Tablas* continúa tras los pasos titiriteros de recientes espectáculos, publicaciones y eventos, entre los que se destaca la primera Bacanal de Teatro de Títeres para adultos.

Nuestra última página constituye un merecido homenaje a la impronta de Armando Suárez del Villar, Premio Nacional de la Enseñanza Artística (2009) y de Teatro (2010), en la escena cubana. A manera de colofón, con imágenes de su incursión en la dramaturgia cubana clásica (*El becerro de oro*) y contemporánea (*Electra Garrigó*), *Tablas* lamenta la pérdida de Suárez del Villar, maestro de varias generaciones de teatristas, cuerpo, historia y memoria del teatro cubano.

TABLAS, LA 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: tablas@cubarte.cult.cu

Web: www.tablasalarcos.cult.cu

Teléfono: 833 0214

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados.

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

Precio: 5 pesos mn

Fotomecánica e impresión: Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones

ISSN 0864-1374

DIRECTOR

Omar Valiño

JEFA DE REDACCIÓN

Yohayna Hernández

EDITORES

Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo y Lilianne Lugo

DISEÑO GRÁFICO

DeMilán Estudio

CORRECCIÓN

Alessandra Santiesteban

CONSEJO ASESOR

Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

CONSEJO DE COLABORADORES

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

EN PORTADA

Mi socio Manolo. Dirección: Silvano Suárez. Foto: Cortesía de Alina Morante

EN CONTRAPORTADA

Electra Garrigó. Teatro Estudio. Dirección artística: Armando Suárez del Villar
Foto: Cortesía de Alina Morante

Consejo Nacional
ARTES
escénicas



EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA, DE ORIGEN TOTALMENTE popular, llegó a la escena con una nueva visión de lo que debía ser el teatro y con una nueva concepción acerca de qué cosa éramos los cubanos. Estábamos en los primeros años de ese renacimiento cultural y de esa transformación en todos los niveles de nuestra realidad que fueron los primeros años de la década de 1960. Surgen los primeros seminarios de dramaturgia, se fundan las primeras compañías de danza, tanto contemporáneas como folclóricas, que pretendían devolverle a nuestro pueblo una verdadera visión de lo que éramos, fuera de ese pintoresquismo que había sido tan manipulado a lo largo de los años para satisfacer la necesidad o el hambre de exotismo de los turistas.

En verdad, antes de Eugenio había importantes dramaturgos, pero reflejaban un mundo que correspondía a un estamento de la sociedad cubana pequeñoburguesa, generalmente blanca y urbana, donde el otro componente fundamental de lo cubano, el

negro, no aparecía, y cuando aparecía era como paisaje exótico, como elemento pintoresco. Y llegó un autor que colocó en escena por primera vez a personajes no solo cubanos, sino afrodescendientes, que vivían en la escena sus tragedias y frustraciones, sus sueños, sus utopías y, además, esas realidades nuestras empleando nuestra lengua, sobre todo en las variantes de los barrios habaneros como Jesús María, Atarés, Los Sitios, el Cerro, donde hay un alto porcentaje poblacional de origen africano.

Recuerdo que cuando Eugenio comenzó a escribir y, algunas veces, a hacer lecturas en los seminarios, era totalmente nuevo, no tanto en la forma como en el contenido. Poco a poco su obra adquirió una profundidad y realizó un acto de reafirmación identitaria tan provocador que, en verdad, a cualquier persona que escuchara los bocadillos de esos personajes le invadía una gran inquietud. Ese autor venía con ánimo contestatario ante toda la hipocresía que primaba en la sociedad cubana en relación con lo que éramos.

UN AUTOR DE ROMPIMIEN- TO

ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

Matanzas, 1937. Folclorista, etnólogo e investigador. Fundador del Conjunto Folclórico Nacional. Ha contribuido como miembro de esta agrupación a la preservación y difusión de las tradiciones musicales y dancarias de origen africano. Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte en La Habana. Ha obtenido los Premio Nacionales de Investigación Cultural (2001) y de Danza (2002).

Tuve el privilegio de ser testigo de la escritura de *María Antonia*. Nos pasábamos horas enteras hablando de los textos, fabulando acerca de la vida

de esos personajes que ya cuando él empezaba a concebirllos estaban signados por un profundo sentido trágico de la existencia. Porque vamos a estar claros: no se puede hablar del negro en América –no solo en Cuba o en el mundo– después del siglo XVI, y obviar el sentido trágico. Esa gran tragedia de la cual todos somos herederos, del desgarramiento, del traslado forzoso a América, del proceso de aculturación al que fueron sometidos nuestros antepasados, de su implantación forzada en las sociedades del Nuevo Mundo y sobre todo de la posición de subordinación a la que fueron lanzados por siglos, todavía nos marca. En su contra seguimos luchando, sobre todo para librarnos de esa condición subalterna, producto y herencia del régimen esclavista, del colonialismo y el neocolonialismo.

Eugenio venía a romper –y estallaba como pimienta de Guinea en Fiesta de Calambuco– una escena que era contemplativa



FOTOS: Alina Morante

muchas veces, que imitaba las comedias norteamericanas en boga en los años 50 o 60. Nunca olvidaré cuando se estrenó *María Antonia*, con aquellas escenas que ofendían a los pequeñoburgueses de nuestro país: «¿Cómo era posible un negro en calzoncillos en escena?», «¿Quién ha visto eso?», «¡Eso es una falta de pudor...!». Nunca olvidaré esas expresiones. ¿Cómo fue posible la exaltación de la brujería, la santería, el «hembrismo», el machismo?

No es imaginable para los que no vivieron ese momento lo que representó en nuestro mundo cultural el estreno de *María Antonia*. ¡Fue un escándalo! Un escándalo desde el punto de vista literario, pero también desde el punto de vista del rompimiento y el enfrentamiento a estructuras ideológicas pequeñoburguesas, liberales, paternalistas y profundamente racistas.

Por primera vez los negros estaban en escena diciendo sus verdades, como ya en el siglo XIX había dicho Félix Tanco Bosmelier, o cuando décadas después Fernando Ortiz planteaba la necesidad de que el afrodescendiente hablara con su propia voz sobre sus problemáticas utilizando sus propios íconos culturales. Pues *María Antonia* llegó para eso, para romper. ¡Fue un escándalo...! Los detractores pululaban, los defensores pululaban. Fue el centro de una batalla campal, que me remite a la apoteosis en que se convirtieron los estrenos de muchas obras en la historia que después fueron clásicos: *Hernani*, *Turandot* o *La Violeta* de Verdi, entre otros.

Sinceramente fue memorable el estreno de *María Antonia* en nuestro mundo teatral. Y como ocurre siempre, lo que en una época es rechazado, se impone luego por su calidad y por su verdad absoluta y rotunda. Hoy la obra es uno de los clásicos, no solo del teatro cubano, sino del teatro de nuestro continente escrito en castellano, porque es la exaltación sin ambages de un momento histórico en Cuba; una denuncia de toda la situación de discriminación cultural, racial y de género cuando ese personaje se alza y rompe con el mundo de los dioses, con el fanatismo, pero también con la subordinación impuesta por las tradiciones culturales que heredamos de nuestros antepasados, muchas de las cuales son absolutamente negativas y necesitan erradicarse.

A partir de *María Antonia* el teatro de Eugenio fue ganando una dimensión verdaderamente extraordinaria por el uso del lenguaje, del recurso de la oralidad, de refranes pero también de poesía africana o de poesía infantil cubana de origen hispánico. Todo eso Eugenio lo ha mezclado en un discurso de gran coherencia y de gran exuberancia porque refleja la manera de ser, la psicología del pueblo cubano, que es compleja en nuestro Caribe como lo es en toda Afroamérica. Por supuesto, rompió también con los moldes del teatro tradicional

de cepa hispánica o europea preferido por muchos críticos y por determinados sectores amantes del género. Eugenio llegó como un gran hereje, y afortunadamente a lo largo de estas décadas no ha dejado de ser un autor contestatario, un autor de rompimiento.

No hay ninguna obra suya que no haya creado alguna incomodidad en determinado sector de nuestro público. No es un teatro para disfrutar pasivamente; es un teatro que te riega, a todo lo ancho y largo del cuerpo, como pimienta de Guinea que te da picazón. No puedes quedarte indiferente ante una obra de Eugenio. No es para divertirse simplemente, porque en todo está ese espíritu de cimarronaje absoluto y creo que es algo que hay que reconocer y nunca olvidar. Su teatro jamás ha sido contemplativo ante lo que está mal hecho en la sociedad cubana. Ha sido un permanente ataque a la hipocresía, a la doble moral, a esa tendencia de jineterismo pseudo-religioso, pseudo-cultural, de acomodamiento para sobrevivir.

Los personajes de Eugenio por eso son trágicos, porque son excepcionales. No olvidemos el estreno de *Calixta Comité*, obra convertida en una de las grandes denuncias a un período de descomposición por el que atravesó la sociedad cubana, que no se ha vuelto a poner en escena. Recomiendo su lectura; no ha perdido vigencia y por eso es una obra clásica, porque las obras de Eugenio no pierden actualidad, porque las temáticas que tratan siguen vivas, no solo en nuestro marco social sino en muchos otros. *María Antonia* o *Calixta Comité* se pueden poner en varios países: Brasil, Haití o Martinica. Siempre se van a comprender porque existe una conexión con determinados niveles de las realidades de nuestras sociedades tercermundistas. Y se pueden poner en África.

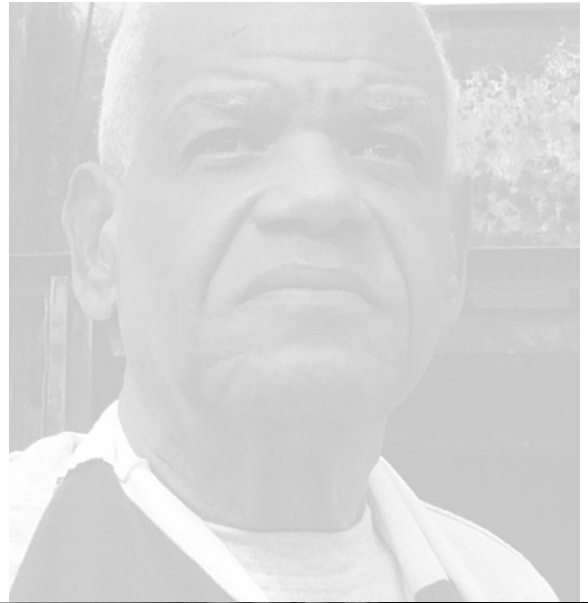
Yo tengo la seguridad de que si se lleva *María Antonia* a Lagos, se va a comprender, porque las *María Antonia* abundan en Lagos, y están en Dakar, y están en Luanda, y están en Kinshasa, porque yo las he visto. Esas realidades se reproducen porque son el producto del colonialismo, del neocolonialismo, de las estructuras donde una minoría europea o con ínfulas europeizantes explota a una mayoría no europea que no quiere europeizarse, que quiere defender su identidad. Ahí viene la tragedia de esos personajes, ante un mundo que va cada vez más hacia la globalización neoliberal. Se pudiera pensar que esos personajes están condenados a vivir eternamente en rompimiento con ellos mismos y con su entorno. Pero el mensaje que nos lanza Eugenio en sus obras, repito, es de cimarronaje, de no dejarse devorar, de alzarse para defender esa otra identidad que puede llegar a imponerse siempre que acatemos ese consejo que dio Goethe hace doscientos años: «¡Conviértete en lo que eres!».

Cuando vemos las obras de Eugenio nos vamos dando cuenta de que no han perdido actualidad, de que mientras no asumamos nuestro verdadero rostro étnico y cultural y no percibamos que hay que refundar nuestras identidades, *María Antonia*, *Calixta Comité*, *Lagarto Pisabonito*, *Mi socio Manolo* y Eugenio Hernández seguirán estando.

Ese momento que muchos vivimos, después del triunfo de la Revolución, permitió que una parte de nuestro pueblo asumiera su cubanía más ardiente, más reyoya, y que nunca la haya traicionado. Años después, aún decimos: ¡Aquí estamos! Traemos nuestro perfil definitivo de América.

¡Aché, Eugenio Hernández Espinosa!

¡Aché!



María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa, Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

MI SOCIO, MI MAESTRO EUGENIO

AMADO DEL PINO

Tamarindo, 1960. Dramaturgo y crítico teatral. Ganador de las primeras ediciones de los Premios de Dramaturgia Virgilio Piñera (2002) y de Teatrológia Rine Leal (2003), entre otros. La editorial española Verbum publicará en 2013 su libro *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*.

INÉS MARÍA MARTIATU, ESPECIALISTA EN LA OBRA DE Eugenio Hernández Espinosa, ha explicado cómo la formación del dramaturgo, a medio camino entre los valores del cristianismo y la poderosa influencia del mundo mágico-religioso africano, condicionó la aparición de los seres que habitan su teatro. La santería o regla de Osha en Eugenio no tiene nada de pintoresco ni de estampa folclórica. Hasta en los títulos adentrados en el universo espiritual afrocubano como *Obba* y *Changó*, lo religioso es pretexto y sustento de un concepto de la vida y también de un ritmo, un decir, una gestualidad.

Otra obsesión de Hernández Espinosa es la calle, la ética y la estética del hombre de a pie que en él es asumida no desde el costumbrismo, a la manera de un Brene o un Quintero, sino desde una visión más telúrica y de hondo compromiso racial. Sin caer en un teatro «de los negros» o étnico, el escritor se asume voz de una sensibilidad olvidada o caricaturizada por los centros culturales antes y hasta después de 1959. *Calixta Comité*, estrenada en 1980 y víctima de la censura, es la apoteosis de esa vocación por reconstruir la cultura popular con una riqueza y un tejido lingüístico; una proposición sonora y visual que por momentos recuerda la epopeya o la tragedia griega.

Mi socio Manolo, escrita en la década del 70, pero presentada y publicada en 1988, tiene entre sus muchos atractivos una profunda revalorización de los clásicos roles de héroe o antihéroe. Nada raro resulta el tiempo que durmió en la gaveta. En lugar de la rivalidad entre burgueses y proletarios, muy propio de ese momento, Eugenio enfrenta a dos hombres de similar origen y una común ideología, pero trágicamente enemistados por razones espirituales y éticas. Martiatu comenta sobre los posibles

orígenes de estos vigorosos personajes: «Allí bailando, el Papi (como le llamaban a Eugenio en el Cerro) se encontrará a los inefables Cheo Malanga y Manolo el Aguajista, bailarador estrella, inventor de pasillos, inmortalizado en el son *Mi socio Manolo*».¹

Ahora Hernández Espinosa sitúa a sus personajes en un solar, pero no es lo pintoresco del exterior lo que le interesa, sino dar –a través de un sistema de diálogos y un sentido del crecimiento de la acción inmejorables– los resortes interiores que mueven la vida de estos seres humanos que han arribado a un punto definitorio y crucial en el que se están jugando nada menos que la utilidad social y el equilibrio íntimo. Si en *María Antonia* el autor trabaja la galería de caracteres y en los textos está el torrente de las pasiones desbocadas, en *Mi socio...* privilegia el subtexto, subraya los matices y la hace modélica en cuanto al logro de lo espectacular a través de la sobriedad.

Mientras buena parte de la dramaturgia cubana se dedicaba a una variante criolla de la «dramaturgia de la producción» o cantaba las hazañas épicas de soldados frontales o agentes secretos, Hernández Espinosa nos pone ante la lucha de estos dos hombres similares en cuanto a su posicionamiento ideológico pero separados por otros abismos y fantasmas. Si Estorino en la arrancada de los sesenta inauguró con *La casa vieja* la opción de la mirada crítica dentro de los que apoyaban la Revolución, Eugenio nos advierte de que ningún discurso, ningún vuelco social –por profundo y amplio que sea– abolirá las pequeñeces humanas, el choque entre desenfadado y amargo de los viejos traumas personales o la variedad de las pasiones humanas.

Para terminar estas notas, quisiera acusar recibo de la influencia, el magisterio de Hernández Espinosa en mi propia labor como dramaturgo. Si alguna crítica ha señalado la relación con Estorino en una obra como *El zapato sucio*, en *Penumbra en el noveno cuarto* o en *Triángulo* he buscado esa poesía de lo popular, ese apresar lo hermoso dentro de la aparente rudeza de la gente común. En *Triángulo* –como en la tristemente censurada por los días de su estreno y todavía insuficientemente estudiada *Calixta Comité*– intenté un tejido de refranes, versos, canciones, certezas, dolores del hombre de a pie. Sin el legado de Eugenio el camino hubiese resultado más largo y mayor el peligro del desamparo. El clasismo, los prejuicios pequeñoburgueses y el culto por la frivolidad tienen muchos rostros. Eugenio Hernández Espinosa ha sabido enfrentarlos. Y ahí sigue, en el cajón de bateo, tan cerca de los clásicos como del sonido a veces estruendoso y otras hasta melancólico del tambor.

NOTA

¹ Inés María Martiatu: Prólogo a *Teatro* de Eugenio Hernández Espinosa, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p.10.

EUGENIO

NORAH HAMZE

Santiago de Cuba, 1949. Doctora en Ciencias sobre Arte. Actriz, directora teatral, profesora Titular del Instituto Superior de Arte e investigadora del Centro Nacional de Investigaciones del CNAE. Fundadora del Cabildo Teatral Santiago y de Calibán Teatro.

María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa, Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

VS.

EUGENIO

EN ESTUDIOS TEATROLÓGICOS CUBANOS, DE ALGUNOS PAÍSES europeos, del continente americano y del Caribe, se incluye la obra de Eugenio Hernández Espinosa entre los más célebres exponentes de la dramaturgia de la Isla. Y María Antonia, su creación por excelencia, como una de las expresiones más elevadas del teatro cubano, latinoamericano y caribeño.

La memorable puesta en escena de Roberto Blanco en 1967 con la que cobró vida la heroína trágica, ha patentado su efectividad y corroborado las apreciaciones sobre el texto dramático. Un mito que el tiempo ha ido dimensionando. Acontecimiento cultural que, entre otras cosas, contribuyó fehacientemente a dar continuidad a una vertiente histórica del teatro nacional, alistada en el mundo de los marginados sociales. Una puesta que arremete contra patrones estéticos y éticos, con nuevas provocaciones conceptuales, muy desconcertante para buena parte de los espectadores y de la crítica especializada en el contexto de los años sesenta del pasado siglo.

Como es común en estos casos, el transcurso del tiempo ha jugado su papel, para ir encontrando la aceptación y otorgarle su justo valor. Todo lo cual se corresponde con la modificación del imaginario, en la medida en que se ha ido incorporando ese espacio social –por tradición marginado– sobre el que se erige la pieza al acervo cultural de la nación y a la cotidianidad ciudadana, con una cosmovisión diferente de la realidad.

Pocos como Eugenio Hernández Espinosa, director teatral y autor del texto, quien fuera asistente de dirección de su estreno mundial, se aventuran a desafiar un mito semejante. Máxime cuando la puesta en escena de Roberto Blanco colmó todas sus expectativas.

Si volver sobre María Antonia –cuya fábula se remonta a los años cincuenta del pasado siglo– resulta arriesgado por parecer algo dejado atrás, lo es mucho más al estar precedida por un montaje que marcó un hito en el teatro cubano; y lo agrava el hecho de asumir la dirección escénica en el mo-

mento actual, desde la posición de autor, complacido con la trascendencia del texto dramático per se y con la inolvidable traducción al lenguaje de la escena de su primer director.

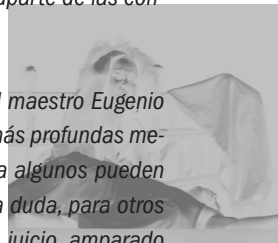
Con su versión en abril de 2011, el autor, sin proponérselo, ha convocado a un desafío. No para retar al maestro Roberto Blanco, sino para enfrentar al autor, que equivale a poner a Eugenio frente a Eugenio, donde siempre tendría las de perder.

A más de veinte años de ausencia del escenario, pareciera que María Antonia hubiera pasado a ese estado de conservación y alejamiento en el que caen los grandes mitos que nadie se atreve a remover. Y en este caso con mucha lógica por su precedente de superproducción y el reclamo del texto, cuyo rostro lo constituye un universo social de mucha complejidad, con protagonismo ineludible de la gente del pueblo, los orichas y la ritualidad, unificados en un gran personaje colectivo que se yergue como parte y contraparte de las contradicciones de la heroína.

Reveladoras pueden ser estas palabras del maestro Eugenio Hernández Espinosa, desprendidas de las más profundas meditaciones a la luz de la distancia, que para algunos pueden cargar con el peso de la incomprensión y la duda, para otros con el completamiento esclarecedor de un juicio, amparado en una fértil creación para la escena. Estas declaraciones testimonian desde dentro todo un proceso a partir de su propia mirada, de su ajuste de cuentas con los acontecimientos que han incitado, en estos tiempos, un nuevo acercamiento a ese mito de la dramaturgia nacional.

A la interrogante sobre el desafío que ha implicado el montaje, así como la manera en que pudo distanciarse de su propio texto y de un proceso anterior, al que estuvo intrínsecamente unido, responde con palabras vibrantes que van fluyendo desde lo más recóndito de su pensamiento.

María Antonia se estrena en el siglo pasado, en la década de los 60, ocho años después del triunfo de la Revolución, cuando aún no se habían clarificado algunos conceptos en torno a la cultura, cuando prevalecían viejas concepciones. Es cierto que la obra tuvo éxito –veinte mil espectadores en



sus primeras presentaciones, muchos de los cuales no habían visto nunca teatro-, pero fue un éxito polémico. Hubo quien la aceptó como una auténtica expresión artística y hubo quien no. A la luz del tiempo, es inevitable que surgieran nuevas inquietudes, nuevos elementos para el análisis de la realidad presente y pasada. Roberto Blanco repitió –diecisiete años después- una puesta que respondía a otro contexto y que, en consonancia, exigía ciertas peculiaridades en el lenguaje. No es que yo encontrara envejecida la puesta, es que *María Antonia* es de esencia y no de presencia. Solo pienso que faltó concretar el objetivo de la puesta en relación con el público de los ochenta. Quiero, además, dejar claro que ese trabajo de Roberto es para mí la más acabada experiencia de teatro total que se haya dado entre nosotros.

Mi puesta en escena se representa en la primera década del siglo XXI, con actores y para espectadores que en su mayoría no habían nacido aún, o no tenían la edad para asistir al teatro cuando se hicieron las representaciones precedentes. Solo contaba con Nelson González, primer actor y director artístico de nuestra compañía, para interpretar a Batabio, Yuyo y el Manager. Había interpretado el Chopa en 1985, última puesta de *María Antonia* bajo la dirección de Roberto con el grupo Irrumpe que participó el Festival de Montreal. Contaba también contigo como invitada, que eres primera actriz, directora artística, investigadora y pedagoga, para la interpretación de La Madrina.

María Antonia era un estreno que debía confrontarse con el público actual. Espectadores de un alto nivel académico, cultural y artístico. Un vínculo con otro lenguaje escénico. Era realmente un desafío de temer. Tomé conciencia de las inquietudes estéticas de los espectadores que asistirían, de la presencia de los medios audiovisuales. Insertarse orgánicamente en el mundo contemporáneo exige del creador una sensibilidad en concordancia con las exigencias que impone la comunicación. Estos tiempos reclaman un rigor en el desenvolvimiento profesional. No se puede obviar la presencia cada vez más acuciosa de Internet. La avidez de información respecto a las artes escénicas, la necesidad de confrontación y discusión, el nivel de complejidad de las prácticas artísticas contemporáneas, la búsqueda incesante de alternativas son los rasgos distintivos que caracterizan al espectador de hoy.

¿En qué medida ejerció influencia el montaje anterior?

La *María Antonia* del maestro Roberto Blanco está impregnada en mí como recuerdo indisoluble e inmaculado: sacra, intocable. Irrepetible. Inviolable. Infalible. Azarosa y agresiva en su tiempo. Testimonio de la más profunda amistad que no se puede dañar ni con el pétalo de una rosa. Pero he tenido el tiempo y la suficiente lejanía como para no mancillar ni matar

ese mito. El mayor desafío no era la puesta de Roberto Blanco, con la que estuve profundamente vinculado como autor, asistente de dirección principal y colaborador, sino afrontar la versión fílmica de *María Antonia* de Sergio Giral, en 1990, y la excelente actuación de Alina Rodríguez. La película fue exhibida en el cine y la televisión, y llevada también a versión radial. Para la gran mayoría, desconocedora de la obra, *María Antonia* es la versión cinematográfica. ¿Cómo fraternizar con esa imagen tan vital e importante a la hora de afrontar el montaje? ¿Otro desafío? La elección de actores, el elenco ya seleccionado. ¿Cómo encontrar a la *María Antonia* insuperable de Hilda Oates, a un Claxton en el Julián, a un Benavides en el Carlos, a unas Isaura Mendoza y Alicia Mondevil en La Madrina, a una Elsa Gay en la Cumachela? La gran mayoría era de actores jóvenes. Algunos modelados para otra finalidad estética. ¿Cómo crear un lenguaje común en actores de diversas procedencias, formación actoral, cultural? ¿Cómo conjugar mis experiencias y vivencias en una relación fluida y dinámica con experiencias y vivencias distintas? ¿Cómo hacerles comprender el mundo existencial de *María Antonia* y la escala de valores que la sustenta, ese micromundo complejo y difícil de comprender, subestimado, «inculto», de «mal gusto», «grosero», «populista» «negrista», «marginal» según criterios y dogmas pequeñoburgueses? Tales criterios han pasado de la subsistencia a un nivel ya protagónico en nuestro arte y nuestra cultura. ¿Cómo hacerles comprender la escala de valores que rige en la cultura popular sin paternalismo? ¿Cómo afrontar la monomanía europeizante? La empresa era hartamente difícil.

Otro gran desafío: la orfandad espiritual de los místicos que consideraban herejía mi elección. La acumulación de tantos desafíos podría engendrar temor, inseguridad, inhibición. Colapsar el proyecto en su etapa inicial. Como aves agoreras revoloteaban los prejuicios y, peor, los vaticinios. ¿Cómo desembarazarse de esa predisposición supersticiosa e inexorable? De no haber nacido «riéndome» no hubiera podido encontrarme a mí mismo. Para mí dirigir *María Antonia*, desde mis presupuestos estéticos, ha sido mi gran conquista y, por ende, mi reafirmación como creador en constante búsqueda expresiva. No juzgo. Atrás dejo el instinto aprehensor: concebir sin afirmar ni negar.

Maestro, ¿a qué obedece el prolongado proceso de casting para concretar el elenco que respaldaría el montaje?

En la búsqueda del elenco que asumiría la responsabilidad del espectáculo acudieron actores de distintas procedencias, estilos, cultura y costumbres. La heterogeneidad conspiraba contra la confección de un elenco capaz de asumir la complejidad de una obra como *María Antonia*, considerada por la crítica especializada como un clásico de nuestra dramaturgia.

No era fácil articular la capacidad de actores profesionales, unos con más, otros con menos experiencia, y de aficionados con un talento potencial para desarrollar. Se trataba de conformar un elenco que partiera no tanto del origen ni desarrollo, sino se centrara en la tipología. No era simplemente llevar a realización lo que ya estaba escrito. El propósito era poder hacer *María Antonia* con una metodología desde una óptica contemporánea, con actores en su mayoría jóvenes; transmitir conceptos sin caer en el didactismo, transitar por una escala de valores populares evadiendo el populismo, el pintoresquismo, la chabacanería, el esnobismo. Otro aspecto muy importante: *María Antonia* es la tragedia de jóvenes de dieciocho a veinte años. Y con esa edad tratar de reflejar sueños e ilusiones, frustración, angustia existencial, religiosidad en plena confrontación con la superstición. Muchas eran las incógnitas de las que debería hacerse cargo y responsabilizarse la propuesta. Huir de los clichés culturales, de circunstancias manidas, de lugares comunes. Solo había un medio para promover en el *casting* los presupuestos teóricos y prácticos como pautas de aprendizaje y aplicación: *casting-taller*. Espacio de encuentros y participación para la creación; esta sería una de las formas más eficaces para conformar un elenco.

A partir de ese casting-taller, que le permitiría a usted decidirse por los intérpretes de cada personaje, ¿cómo valora el procedimiento en relación con los objetivos trazados?

El *casting-taller* se proyectó como el proceso de creación de un conjunto de hábitos, formas, deberes, rigor y disciplina, con el objetivo de instrumentar al actor para configurar una proyección escénica en concordancia e interrelación con los demás sobre la base de crear un lenguaje común. Prepararlos para asumir las propuestas escénicas complejas. No se trataba solo de moverse y actuar, sino de hacerlo inteligentemente. No el cómo, sino el por qué. Era de vital importancia la capacidad del actor para analizar los planteamientos derivados del resultado de los ensayos preparatorios y de las sesiones de trabajo, en aras de una comprensión y confección dramática. Debíamos crear una capacidad crítica desembarazada de criterios egocéntricos. La realidad definitiva sería consecuencia de resultados capaces de incorporarse al discurso escénico planteado por la dirección para la construcción de los personajes y la organización de las tareas escénicas. Su responsabilidad estaba permeada orgánica y consecuentemente de la potenciación de la colectividad y de los problemas que le son comunes. No era una suma de actores que chocan como trenes. Se pretendía articular un sistema de trabajo con capacidad para responder, proponer, realizar, construir, relacionar, controlar impulsos, erradicar costumbres que pudieran ir en detrimento de la renovación. El actor debía renovarse. Para ello se fue introduciendo no solo el rigor personal, sino también el rigor colec-

tivo y la idea de combatir el medio asociado a la inestabilidad, ineficacia, la ausencia de confianza. El *casting-taller* acentuó el desarrollo del actor y, lo más importante, el desarrollo de todos los actores. ¿Con esos índices presupuestarios sería irrealizable *María Antonia*? ¿Un diseño utópico? ¿Qué la hizo viable? No fue el azar, todo lo contrario. Fue la sistematización de la búsqueda la que nos hizo no quedarnos en las buenas intenciones. A los conservadores, la realidad *María Antonia* los cogió desprevenidos. Algo muy usual en estos acontecimientos signados por el mito de las contingencias.

El *casting-taller* permitió crear un lenguaje común a niveles interno y externo. Un clima de confianza mutua. No se trataba de enseñar, sino de intercambiar vivencias, opiniones, criterios, conceptos. Era una especie de concilio en el que se deliberaba sobre la cultura popular y sus diversas formas de expresión. No se trataba de impactar ni de especular. Esa no era la finalidad. Tampoco crear expectativas. Ni influenciar. En cada ensayo se debatía hasta la saciedad. Sensibilizar a través de la confrontación era parte esencial de la estrategia. Tuvimos el tiempo suficiente para llevar a cabo este proceso de homogenización de la heterogeneidad. A esto contribuyó, en gran medida, la asistencia periódica a los ensayos del equipo creador y de especialistas invitados, que concluía con un debate a puerta cerrada con la dirección y su grupo de creadores. Cada ensayo tenía características, necesidades y demandas específicas diferentes. El núcleo central de la atención metodológica era el diagnóstico emitido por los especialistas.

Cuando pienso en todo este avatar me surge una serie de interrogantes como: ¿Valió la pena tanto esfuerzo? ¿Es tan flexible el arte como concepto que es capaz de admitir diversos enfoques estéticos e ideológicos? ¿Tratamos de buscar a un nuevo público para el teatro y crear un nuevo teatro para ese público? ¿Tenemos realmente ese espacio para un repertorio que nos permita darle respuestas artísticas a un público comunitario, ávido de verse reflejado en escena? ¿Qué calzada, qué calle –que no sea la calle Línea–, qué barrio o comunidad pudiera gozar del privilegio de tener un distrito teatral a lo Broadway con el fin de contribuir al desarrollo de nuestra herencia común?

Después de un cauteloso silencio, ante cuestionamientos que quedaron como incógnitas en el aire, prosigo el interrogatorio.

Desde su postura como autor y director, ¿considera vigente a María Antonia? Y si a la luz de la distancia tuviera que reponerla, ¿tendría previsto ajustes o transformaciones?

Hay cosas de su contexto que sí han envejecido –¿desaparecido?–, otras, lamentablemente, aún perviven, como la cosificación de la mujer, la violencia con la que en ocasiones queremos arrebatárle a la vida lo que creemos nos pertenece.

La discriminación de género y racial aún permanece. Puede haber cambiado el traje, la gestualidad, pero no su esencia trágica. También en los ochenta el contacto con el público fue polémico, aunque más amable. No en vano tuvo a su favor el apoyo oficial de la crítica –lo que no siempre me ha acompañado–. Pero no pienso caer en la tentación de la falsa modestia: creo firmemente que es una tragedia por donde no transitan caricaturas, sino personajes vivos a los que no se les ha regateado contradicciones en su diseño.

Más que la distancia, lo que me obligaría a hacer ajustes o transformaciones es la necesidad de expresión. No me gusta el término reposición, precisamente porque casi siempre responde a una copia fotostática que se repite incesantemente hasta el cansancio, y en el peor de los casos, hasta el tedio. Eso va en detrimento de los objetivos de la creación artística. Cuando asumo una obra es porque tengo necesidad imperiosa de expresarme en presente. Reposición, tal como algunos la asumen, no corresponde muchas veces al presente. El tratamiento es de pieza de museo.

La confrontación con el público es estimulante. De haber estado más tiempo en cartelera estoy seguro de que hubiera tenido ajustes y transformaciones. No olvides que por primera vez en el teatro pude conjugar los dos elencos en una función única y surgió por necesidad. Era interesante ver en una misma noche y en una misma función dos María Antonia, dos Julián, dos Matdrina, dos Matilde distintas.

A veces siento la curiosidad de hacerla más intimista. Pero *María Antonia* es la tragedia de una colectividad, de un microcosmos donde el pueblo es parte esencial en el desarrollo de la trama.

Eugenio reflexiona. Permanece callado unos instantes y luego, deseoso de continuar las cavilaciones sobre la presencia en los escenarios de su obra, retorna a los primeros comentarios y deja fluir los pensamientos como una reafirmación de aspectos cardinales del montaje.

Ninguna influencia. No fue referencia la *María Antonia* del maestro Roberto Blanco. He tenido el tiempo y la suficiente lejanía. Ahí está la selección de actores, el equipo artístico. La escenografía y vestuario de Eduardo Arrocha. El diseño de luces de claroscuro como concepto de iluminación de Carlos Repilado. La música de Sergio Vitier. La banda sonora de Tony Carreras y Emilio Vega. La Compañía de Santiago Alfonso con su composición y la de sus coreógrafos –Rafael Olivera (*Carburo*) y Spínola–. La participación del Conjunto Folclórico Nacional con coreografía de su director Manolo Micler.

El entorno donde ubiqué la obra se localiza en el mismo centro de *El Monte* de Lydia Cabrera con sus orichas, el río, la Ikú, los

eggunes, la manigua. Todos en estrecha convivencia. Presente en el mercado, en el río, en la pelea de Julián, en su intimidad con La Mujer de la cadena, que unas veces es mujer y otras es eggun; en la intimidad de Carlos con María Antonia, en el Bar de Nena, en la música. Es el espacio del barroco insular. La insularidad presente con su intrincado *Monte*. Todos son orichas. Hoy más que nunca los orichas están en nosotros y con nosotros. Cada uno, queramos o no, respondemos a un oricha. Esa es la afroindentidad insular. *María Antonia* es la afroindentidad cultural popular de los de a pie. El teje y desteje de las relaciones humanas.

La muerte estoica que escoge Eulalia es mítica. Ni un grito. «¡Eulalia se dio candela!» «¡Agua, que se quema Eulalia!» Y en vuelta en llamas avanza estoica sin un ¡ay! por toda la ciudad.

¡Qué imagen! ¿No te das cuenta de que eso corresponde a lo nuestro, a lo *real maravilloso*? ¿Que eso es el Caribe, las Antillas, lo afrocubano, lo afrocaribeño, lo afroantillano, lo afroinsular, lo afrohispanico? ¿Por qué no?

Hay quienes cuestionan: ¿por qué la Compañía de Santiago Alfonso? Puedo garantizar que no ha sido una elección festinada ni caprichosa. El maestro Santiago Alfonso participó en el montaje de *María Antonia* en su estreno. Conocía la obra. Por otro lado, hay una cercanía con él y con su Compañía, que ya han participado en otras coproducciones con Teatro Caribeño de Cuba. En su forma de asumir y proyectar lo popular de nuestra cultura hay libertad de expresión. Hay una síntesis gestual, una proyección espacial nada mecánica, espiritual, perspicaz e inteligente. Provocan motivación él, sus coreógrafos, su cuerpo de baile. Su estructura organizativa es, para mí, la conexión exacta para descubrir otras posibilidades de abordar el arte. Siento como una nueva sensibilidad que se está gestando. Eso lo siento. Eso me lo trasmite. Con Santiago caes en trance. Es selecto, nada impertinente, receptivo. Con ánimo siempre de corresponderte. Es, por ventura, una potencia fértil.

El discurso escénico no se planteó nunca un distanciamiento racionalizado, sino un acercamiento emocional y sensorial con el espectador. Aproveché el claroscuro como elemento desarticulador de la emoción, con el fin de crear en el espectador la angustia de no poder ver, para que escuchara. ¿La técnica radial? Quizás. Todo mezclado.

Enmudece de nuevo. Y cuando estoy a punto de mostrar mi agradecimiento y encaminar la despedida, le escucho decir, con su habitual respeto y delicadeza:

¿Me permite una metáfora? *María Antonia* es: ¡Colibrí!

GERARDO FULLEDA LEÓN

Santiago de Cuba, 1942. Dramaturgo, poeta y director teatral. Licenciado en Historia por la Universidad de La Habana. Graduado del Seminario de Dramaturgia del Consejo Nacional de Cultura. Premio Casa de las Américas. Profesor de dramaturgia en el Seminario del Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas. Presidente de la Sección de Dramaturgia de la UNEAC. Director General de la Compañía Teatral Rita Montaner.

EL ANVERSO Y EL REVERSO DE UNA

Mi socio Manolo, de Eugenio Hernández Espinosa
Dirección: Silvano Suárez

REALIDAD

EL LENGUAJE ES UNO DE LOS ELEMENTOS MÁS SIGNIFICATIVOS de la creación. Este marca y distingue a un creador de otro y singulariza a cada uno de los escritores de una generación, de un movimiento determinado. Eugenio Hernández Espinosa posee un lenguaje exuberante, mezcla de su capacidad para percibir y apropiarse del habla popular y crear con ella nuevas resonancias y alcances conceptuales, sin calcos o mera reproducción mimética. Pues como es depositario, a su vez, de una tradición de lecturas que abarca diversas tendencias literarias y filosóficas, sabe conjugar el dominio de ambas fuentes para su elaboración dramática. De ahí la síntesis expresiva de su poética y la peculiaridad de su teatro, que, al ser eminentemente *teatral*, es también alta literatura.

Es el lenguaje que crea y utiliza un autor dramático el que determina su condición y alcance. No bastan su corrección cuando compone, lo fiel que sea con un determinado contexto, ni la utilización de vocablos y modismos al uso en los

que se apoye para darle verosimilitud a su discurso. Como sabemos, el lenguaje va más allá: debe propiciar y desarrollar la acción, sustentar el conflicto, informar lo indispensable. Pero a su vez crear un carácter, que puede valerse de argucias, reticencias y revelaciones. En la complejidad que estas logren se nos debe revelar un ser vivo, único y contradictorio, capaz de enfrentarse a las colisiones dramáticas de una trama.

En lograr lo anterior en sus textos Eugenio Hernández Espinosa es un maestro. Uno de nuestros dramaturgos más sólidos en cuanto a la estructura dramática de sus obras, con formas muy cerradas y elaboradas, ya sean estas atomizadas como en *María Antonia* o *Calixta Comité*, o centradas en un solo espacio de tiempo y lugar como en *Mi socio Manolo*, *La balsa* o los monólogos *Lagarto Pisabonito* y *Emelina Cundiamor*, entre otros títulos. La escritura de este autor no deja cabos sueltos que permitan que algo de la estructura o de la fábula dramática se le escape o debilite.

No obstante esta pericia que demuestra en la ejecución de sus obras, es en la caracterización de sus personajes y en el discurso que establece para ello donde se convierte en un innovador. Obra tras obra, Eugenio ha ido elaborando un modo muy singular que indudablemente se nutre de la cultura popular, y que, gracias al don que posee de saber transformar lo que escucha, le otorga una capacidad expresiva que señorea en sus textos. Para ello se vale de un poder de síntesis admirable en el que los personajes articulan no solo lo que quieren decir, sino lo que piensan, lo que sienten, y dejan vislumbrar incluso lo que no se atreven a decir. *Demiurgo*, pone de ese modo en evidencia su sentido lúdico del teatro, un espacio imaginario para la interpretación y la reflexión sobre la realidad.



Los refranes, los dicharachos, los retruécanos y las parodias no son simples efectos para su escena que sirven tan solo para componer ambientes, sino mecanismos dramáticos que en sus manos, parafraseados a veces, se convierten en armas de gran potencia que atrapan a los lectores y espectadores. Sin restarle eficacia a la acción física, se preocupa más por los «por qué» y los «por tanto» que van armando su tejido dramático. Todo ello se formula mediante el lenguaje.

«Hemos aprendido a decir cosas, desesperadamente, como si estuviéramos al borde de la muerte». Revelación insólita de una de sus grandes protagonistas que es, a su vez, casi una denuncia del estado social, anímico y existencial en el que se encuentra este personaje. ¿Quién podía pensar, antes de escucharla, que una «negra republicana» podía llegar a pronunciarse con tal clamor, tan propio y verdadero, del cual todos éramos cómplices en aquella realidad?

A partir de *María Antonia*, Hernández Espinosa presenta sus credenciales por todo lo alto. Aún nos conmueve el recordar aquella puesta monumental de Roberto Blanco en el Teatro Mella, el 29 de septiembre de 1967. Desde entonces sabemos que tuvimos el privilegio de presenciar y poseer una tragedia cubana moderna *per se*, en la que se rompía al fin «el silencio de los excluidos», como bien ha dicho la doctora Graziella Pogolotti. Nunca antes la sensualidad, la magia ritual y el desamor habían alcanzado entre nosotros tan notables aristas escénicas. Lejos de los lugares comunes explotados por el pintoresquismo.

El mundo subalterno de los desposeídos y menospreciados en la seudo república, por su condición social, étnica y de género era revelado en profundidad y sin desfiguraciones discriminatorias. «La santería aquí es vista como religión, no como brujería», como bien aclarara Inés María Martiatu. Llevada luego al cine por Sergio Giral, *María Antonia* ha transportado el desafío de este personaje a diversos confines. Su espíritu y la trasgresión de su rebeldía aún resuenan en nuestros sentidos sintetizados en su clamor: «No me basta esta vida, no la quiero. Necesito otro mundo. ¿Dónde está?».

Escojamos al azar otra expresión en este texto: «El que hayamos estado, no quiere decir que estemos». En la sencillez aparente y la simplicidad de esta frase, que podría parecer un lugar común en otro contexto, con la que *María Antonia* corta los afanes de lujuria de Yuyo, hay un poder de síntesis conceptual y expresivo que sustenta el sentido ético del personaje y su carácter, más revelador que cualquier explicación o arenga. O esta otra: «Nunca saques un arma si no vas a usarla», con la cual desacredita en una escena de violencia y machismo la postura y los postulados de este último mal. Así se viene aba-

jo escénicamente todo lo que había propiciado la situación, creada por el citado contrincante.

«Qué silencio». Basta esta locución después del crimen cometido con el amor de su vida, Julián, para que en el escenario o en la simple lectura de esta obra nos conmueva hasta lo inconcebible el vacío que se abre para la protagonista y nosotros. No hacen falta más argumentos, ni una sola explicación o disculpa por lo hecho. El temblor, la desolación y el desamparo de esta María Antonia, este espíritu sin salida ni asidero nos cala los huesos con el escalofrío que provoca la presencia de lo inevitable.

Pero aún hay más, y es esa especie de bramido desconcertante o ansia de ánima herida, con la cual Hernández Espinosa corona su condición de poeta dramático. Es apenas segundos antes de cerrarse el telón cuando, retadora, la protagonista expresa en un bocadillo desacralizador y rebosante de sentido telúrico, con el cual reafirma su condición humana: «¡María Antonia tiene sed, sed de hombre! ¡Tráiganme un jarro lleno de hombres!».

II

Si *María Antonia* puede considerarse, en profundidad, como una indagación escénica sobre el «hembrismo» al que se han visto precisadas a acudir muchas mujeres en nuestro tiempo, como respuesta al predominio y el vasallaje de una sociedad que las ha subvalorado e impuesto sus preceptos, su moral de raigambre pequeñoburguesa, *Mi socio Manolo* (1971) es la más desgarradora pesquisa que hasta hoy ha aportado a la dramaturgia cubana algún autor vivo sobre el germen y la naturaleza de un lastre aún latente en nuestros días, en nuestra sociedad. Es un alegato escrito con una contundente y demoledora capacidad para desentrañar el entarimado que enmascara al machismo, los simulacros de quienes forcejean para imponer su prepotencia.

Dos hombres, Manolo y Cheo «Malanga», laten en nuestra realidad. Ambos trabajadores de origen popular, de manifestaciones revolucionarias, se reencuentran y tratan de celebrar tras largo tiempo sin verse, y llevan a cabo el juego ritual de los amigos. Ya sabemos de todas las aristas que el término concita –camaradería, competencia, admiración, envidia y por qué no..., ¡celos!– al tratar de ponerse al día en cómo les ha ido.

Con sus rejuergos y su aparente cotidianidad, esta obra alcanza niveles de gran intensidad en la develación de dos caracteres que podemos encontrar en nuestro contexto actual, llevados a un tono trágico sin altisonancias. El lenguaje se en-

maraña a propósito con simulacros, se nos revela su complejidad. En él laten, en todo momento, la soledad y la necesidad de ser aceptados por los otros.

Aquí el lenguaje sirve más para encubrir que para mostrarnos lo que realmente son los personajes. Entre remembranzas, bromas y tragos, convites y juegos, apetencias y heroicidades mínimas, muy a su pesar y abriendo boquetes, estos dos seres nos van develando sus miserias, el peso de la realidad en que se sumen con sus contradicciones y deficiencias. Los recursos de oralidad juegan aquí un papel preponderante, pues otorgan y dotan de flexibilidad a los acontecimientos.

Si Manolo se nos muestra aparentemente satisfecho con la existencia que lleva y Cheo parece haber encontrado soluciones para sus aspiraciones, la verdad va surgiendo en las omisiones, en tantos subterfugios que no sostienen lo que realmente son –simulaciones, máscaras que van perdiendo sus capas como los objetos que caen una y otra vez sobre el suelo de las frustraciones y los desencantos–. Así terminan mostrándonos en lo que verdaderamente se han convertido dos perdedores. Y ahí se encuentra la circunstancia trágica que los agrede ante el horror de verse descubiertos en su orfandad, ante una realidad por la que se consideran golpeados y los conforma. Se muestran incapaces de asumirse honestamente y con dignidad como lo que han sido y son: unos seres entre tantos, con sus triunfos y fracasos, perdedores dentro de una realidad convulsa y cambiante.

En estas dos obras Eugenio Hernández Espinosa llega a donde nadie, por ese camino, en el teatro cubano. Nos habla de la desmitificación del hombre y la mujer de raíz popular, en diferentes condicionamientos y estratos durante dos momentos particulares de nuestra historia. Resultan como el envés y el revés de una realidad. Dos clásicos no solo de nuestro teatro sino del teatro en lengua española de este continente.

El dramaturgo ha sabido avizorar en su momento, como un zahorí, las conflictivas relaciones existentes en diversos componentes de nuestro tejido social subalterno, producto de la desintegración de valores, la transformación de proyectos sociales y su repercusión en los seres que forman parte de su tejido. Epopeyas propias de un momento determinado, tragedias de quienes tratamos de sobrevivir en tiempos difíciles –como todos–, sin perder el aliento y la estima.

TRATADO CON LA MUERTE

YANA ELSA BRUGAL

Santiago de Cuba, 1950. Doctorada en Ciencias del Arte por el Instituto de Teatro, Música y Cine de Leningrado. Tiene numerosos ensayos en revistas especializadas y compilaciones teatrales. Coeditó junto a Beatriz Rizk el libro *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Es investigadora y profesora. Directora del Proyecto Cultural «Arte-Tiempo» y de los Seminarios Internacionales «Rito y representación» y «Stanislavski siempre».

SI TUVIERA QUE DAR LA IMPRESIÓN GENERAL QUE ME PRODUCE *María Antonia*, rápidamente expresaría que, desde una auténtica tragedia dramática, presenciamos marcados rasgos etnológicos, la ética del hombre marginal y el enjambre de la cultura popular tradicional. De otra manera, aun cuando circunscribe su trama a la historia de la Cuba de los años 50 del pasado siglo, se consigue el ansiado sueño del artista de trascender los límites de lo inmediato y lograr constituir la obra en un canto a la mujer segregada de todos los tiempos.

Me interesa acercarme a *María Antonia* –obra clave del teatro cubano, que ha inquietado a lectores y espectadores desde su aparición en escena en 1967–, desde una mirada por dentro de la protagonista y su entorno, desde la perspectiva de personajes esclarecedores de leyendas y posturas dramáticas que denotan una contundente identidad, llevados de la mano del experto dramaturgo, cronista de acontecimientos que no pierden vigencia, Eugenio Hernández Espinosa.

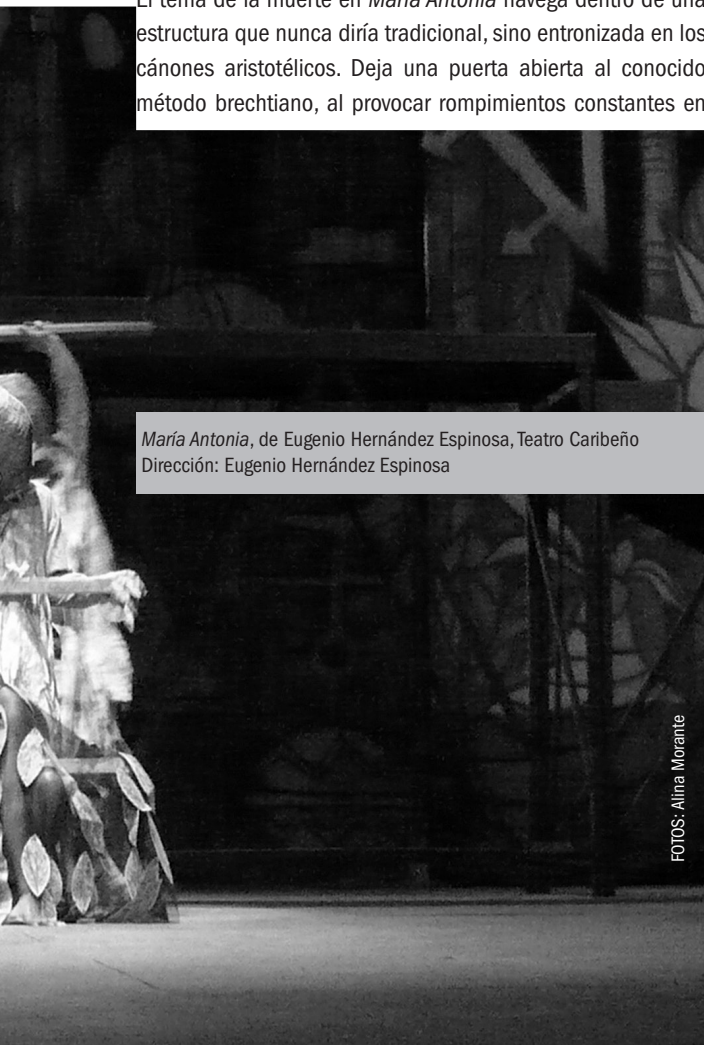
Apreciamos en la obra que los pasajes –construidos desde la óptica que nos parece más sobresaliente, rasgo al que queremos dedicar este trabajo–, están relacionados con la línea de la muerte, que atraviesa la tragedia desde el comienzo hasta el final. Esencialmente en su sentido como rito es en lo que quiero detenerme, porque se presenta como una insoslayable acción dramática, con su sistema de signos palpables restringidos en pequeñas unidades y manifestados en una cadena de actos físicos y mentales que dan paso a la transformación del enunciado.



Más allá de las teorías de origen cartesiano (que basan sus conclusiones en la lógica de las acciones terrenales), las religiones de origen afrodescendiente, específicamente las que siguen las pautas de la tradición yoruba –que, unidas al espiritismo, producen el fenómeno conocido como espiritismo cruzado– son un ensamblaje que implica un complejo acercamiento al mundo de los muertos. Si profundizamos en el estudio de estos fenómenos, penetramos en el universo de las energías, donde sabemos que lo invisible forma parte activa del mundo visible cotidiano. Todo ello deja planteado que en la obra existe un modelo de la muerte y una relación o similitud con los espíritus. Desde el ámbito en que esta se mueve,

se vislumbra que el autor hereda el conocimiento de la cultura dramaturgica universal con su rica cosmogonía, para desnudar idiosincrasias de tipologías esenciales, resumidas en una clase envuelta en sus propios ropajes. Estamos ante una danza macabra puramente teatral, expresada en diálogos, cantos y bailes insertados en una representación integral donde se desarrollan precipitados acontecimientos.

El tema de la muerte en *María Antonia* navega dentro de una estructura que nunca diría tradicional, sino entronizada en los cánones aristotélicos. Deja una puerta abierta al conocido método brechtiano, al provocar rompimientos constantes en



María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa, Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

FOTOS: Alina Morante

la línea argumental dictada por la propia composición y desarrollada con precisión y coherencia en la obra concebida con un prólogo, dos partes y once cuadros. Estos se signan por un evidente primer plano que se apoya en abundantes y prolíficas escenas que nos recuerdan la yuxtaposición de cuadros cinematográficos. En semejante disposición, constituida como mosaico abarcador de las relaciones interiores-exteriores de los marginales, se despliega el personaje-espíritu muerte, que contribuye a la fragmentación del discurso narrativo.

Se me hace ineludible enmarcar el ámbito en que opera la muerte, debido a que «baja» a encontrarse, fuertemente unida

a personas confinadas por el contexto cultural al que pertenecen por derecho propio, con las contraposiciones dadas entre los que habitan en una misma esfera, involucrados en una similar circunstancia: la de la periferia. Sus conductas y conflictos descubren la esencia del resultado de un pueblo en estado de agonía y caos mental, por lo que *María Antonia* se engloba en un contexto puramente epocal.

En el eterno conflicto de la ausencia de salida –en el que los personajes expresan su impotencia de forma descarnada–, percibimos que ante todo intento de salvación se dan respuestas de encerramiento en la circularidad trágica donde se mueven, sin lograr salirse del círculo mitigador de ilusiones que concede y brinda jugosas posibilidades a la muerte.

En un mundo pleno de escenas metafóricas, esta ocupa su espacio en la continuidad temporal de la realidad de los personajes entrometiéndose en sus circunstancias. Bajo el nombre de Cumachela, aparece en carne y hueso, y transforma el ahora en terrible futuro. Conforman un espacio real-irreal en forma de imagen que se proyecta por toda la obra, intensifica la tragicidad de los hechos y, en un juego teatral vida/muerte, nos sorprende al irrumpir en el tempo de los hombres y dinamitar el actuar típico de la Ikú¹ el que, –parafraseando a Lachatañeré² hurga entre los basureros, entre la gente del pueblo, ampliando su dimensión a otras personas y generalizando su cometido.

La muerte como metáfora es un espíritu encarnado que realiza una serie de acciones y justifica sus ataduras a los personajes, para acercarlos a su superobjetivo y perderlos en su penumbra, en la que siempre se disuelven, conducidos al tránsito de la «puerta estrecha», por lo que, al acompañar a *María Antonia*, asistimos a un ritual de tránsito. La separación dolorosa entre la vida y el paso a la muerte se experimenta en esta obra con peculiaridad: sabemos desde un principio que dialogamos como lectores/espectadores con seres a los que estamos despidiendo en vida, por encontrarse en la fase hacia su último viaje, camino de todos.

Entendemos la muerte desde diversos ángulos, porque se trata de que el concepto adquiere dos significaciones: por un lado, se encuentra aquella en la que están envueltos los personajes dentro de un determinado medio ambiental, por lo que el enfoque sociológico, aun sin ser nuestro objetivo directo, tiene una presencia ineludible; y por el otro, la encontramos vinculada al tema del desenfreno amoroso, hasta que finalmente cierra el sentido de tragedia religiosa.

A partir de este criterio, uno de los momentos más privilegiados es el suceso de partida por su imposición de las reglas

del juego. Nos coloca frente a una historia que introduce el posible final: se presenta a la desgraciada María Antonia y su *fatum*, condenada desde un principio hasta sus últimas consecuencias, a través del turbulento mapa que va trazando la heroína, con sus movimientos inquietantes que nos mantienen suspendidos en atención, a la espera de cómo se desplazará la brújula ofrecida.



Desde el principio queda establecida la dimensión de simultaneidad: cuando la muerte va detrás de la protagonista pegada a sus espaldas, ya se aprecia que es su alter ego, figura que descubrimos, como su muerte y su suerte. Está montada sobre María Antonia, es su caballo –como se interpreta en la religión yoruba al que sirve de intermediario a los muertos para relacionarse con los vivos–. Para María Antonia la muerte se convierte en su aliada compañera.

Entre ambas se produce un enfrentamiento sin cuartel cuando la protagonista le pregunta: «¿Quién eres?», y ella responde: «Hace tiempo que perdí mi nombre. Algunos dicen que Oyá se lo robó para barrer el viento; otros, que sopló mi nombre y lo convirtió en su Iruke»³. «Un grano de alpiste, tu trabazón, la raíz podrida del mundo, tú en tu día peor, en tu mañana sucia. Soy tu palabra y tu paso cuando caga el tiempo». Por eso la

desafiante María Antonia más adelante replica: «Pide por mi suerte junto a Iroko, vieja bruja. Te lo voy a agradecer. Ah, y dile también que me acostaré con él. Y cuando te limpies, échame todo lo malo de tu cuerpo que apesta».

El personaje trata a la muerte como homóloga, la tutea, dialoga en franca confianza; no le teme, por el contrario, va al encuentro con ella: «¿Dónde te escondes, mala suerte? Quiero el alma de mi hombre para dormir tranquila! ¡Ay! ¡Me han vuelto al revés! Me están comiendo».

Los diálogos de María Antonia con la muerte están signados por la característica de hacer visible lo invisible a través de la palabra, y se tornan un texto independiente que, sumado a la línea argumental, se constituye como indispensable por su capacidad de sumergirse y emerger en vibración constante, dentro de esta rica pieza de innumerables acontecimientos interconectados, pertenecientes al espacio de las artes escénicas.

Llegados a este punto, no se puede esperar más para hablar de la línea composicional de este tema que engloba al gran suceso, sinónimo de obra dramática, un tópico insertado de raíz en la estética expuesta, como el de la religión y su relación con el arte. Ambos pactan y se funden para experimentar acerca de la posible ausencia de fronteras entre una y otra. Vemos que la protagonista está conectada con dos realidades: la cotidiana ritualizada y el ritual religioso.

Se desprenden causas importantes que permiten a la muerte cumplir su cometido. De gran resonancia es el tema de la desobediencia, relacionado con la particular actitud de María Antonia ante el mundo mágico-religioso, traído aquí con sus ricos atributos. Ella es parte de ese mundo, más que una fiel adepta como La Madrina. Es conducida a entrar a la franja sagrada de la casa-templo del Babalao, donde ocurren los misterios y acontecimientos lúdicos de la religión yoruba. Hay necesidades y compromisos que contrae el iniciado, dictados por su deidad incorporada –el Babalao– a quien le está conferida la mayor jerarquía en la comunicación con el Dios de la Sabiduría, Orula, el que, por asociación, tiene que ver con los oráculos de la tragedia griega, toda vez que controla y alerta a los pacientes. Símbolo contenedor de fuerzas espirituales, es la persona autorizada a decir el pasado, presente y futuro del consultado, con la finalidad de ayudarlo o contrarrestarlo con sus profecías.

María Antonia descreo de sí misma, ha perdido la razón y la buena fe, la ha cambiado por los principios de las leyes terrenales de «ojo por ojo, diente por diente».

El personaje se destaca en presencia del Babalao: «¡Maldita seas, María Antonia! ¡Maldito el día en que viste la luz, maldita seas! [...] ¡No vengo aquí a saludarte, ni a que me des tu bendición! No estoy aquí para que me juzgues». De esta manera impone otra relación aparte de la aceptada dependencia y subordinación hacia sus superiores de la Regla de Ocha. Según lo establecido, debe creer en los poderes divinos y en las misivas que le envían para seguir el comportamiento acorde con la vida cotidiana y no poner en tela de juicio sus creencias religiosas; la desobediencia la puede conducir a nefastos desenlaces.

No solo el circundante medio social es enemigo de María Antonia, sino que su enfrentamiento principal es consigo misma; así lo advierte Batabio, el Babalao: «Su peor enemiga es usted». Ella es un personaje arquetipo, resumen de la bravucona que solamente encuentra su ubicuidad en el constante desafío a lo admitido.

Después de la escena con el Babalao, comprendemos que María Antonia se mueve desde el mundo normalmente aceptado hasta el mágico no contaminado, único capaz de hacerla superar el estado pecaminoso en que ha caído. Como bien le apunta el Babalao: «Si no aprendes a vivir por las leyes de este mundo, aprenderás en el otro». Tan sencillo como eso.

Siempre esperamos que el personaje traspase los límites establecidos. Es de las mujeres tercas, situadas en el pedestal de la ignorancia relacionada con la educación que no pudieron tener. Se deduce un doble juego, porque es de las que imponen su senda y a la vez caen presas en la misma.

La antítesis de María Antonia es La Madrina. La línea de contra-acción en la obra toma cuerpo de forma consecuente con los actos inducidos por ese personaje, propios del sistema mágico-religioso de tradición yoruba al que responden. Es quien realiza los rituales anti-muerte, con el fin de alejar a María Antonia de los espíritus oscuros dándole luz para que se eleven y la dejen en posición de sosiego. Así logra que alcance la paz espiritual para su cabeza trastornada y de incontenible pasión.

Esta Madrina protectora –avalada por ser soporte y guía de sus ahijados para toda la vida después de la iniciación del Aleyo–⁴ debe controlar la conducta social e individual de su protegida.

La circunstancia del límite las explicita en sus súplicas a Batabio cuando, al inicio de la obra –con rezos en lengua yoruba, símbolo del tema de la fe religiosa–, implora: «¡Misericordia, santos míos, misericordia!». Sus intervenciones son claves

para desentrañar el pulso de la tragedia y el paso de un ritual a otro. Como un llamado de urgencia exclama: «Le han echado un daño, le han desfigurado su camino», hasta que, en un decisivo acto desgarrador, pide por María Antonia a Batabio: «Bórrela por dentro. Arránquela de raíz y siémbrela de nuevo».

María Antonia sabe que está sentenciada porque no puede detener sus sentimientos, la rige la ley del deseo. Trasciende la moral y hace con su cuerpo lo que le venga en gana.



Son importantes los nexos que se establecen entre la mujer, el sexo y la muerte. Los hombres la quieren de diferente manera, pero para estos la mujer es un objeto de complacencia sexual y debe responder con los códigos típicos femeninos: ser capaz de arrebatar, de envolver a los hombres por caminos insospechados del placer, como una real Ochún. El que llegue a María Antonia no puede desprenderse. Los encuentros con sus amantes son un acto de entrega corporal, que puntualiza el lenguaje en el que mejor se expresa.

Por otra parte, tendríamos que detenernos a analizar el concepto de la protagonista sobre sí misma, condicionado, sin lugar a dudas, por su particular historia personal, de la que al final nadie escapa.

Directa y sin matices dice esta a Yuyo:

[...] aprende a vivir la vida, así como yo, que soy tremenda tipa. [...] ¿Qué quieren de mí? Yo no soy un trapo sucio. ¿Es que soy algo peor que eso? Me estoy achicharrando

de verlo todo igual, de no encontrar un camino donde pueda sentarme a respirar, a cantar otra canción que no sea mentira. Quiero olvidarlo todo y nacer de nuevo [...] Ya no puedo más. Estoy cansada de cantar, de rumbear, de esta miseria que me pudre, de este cuerpo que lo único que sabe es dar deseo, de ser María Antonia, de ser como todo el mundo quiere que yo sea, de sentir lo que siento.

En un diálogo entre esencias y lenguaje traducido de la cotidianidad popular, esta mujer es descrita por sus semejantes, gente del mercado donde se compra y se vende y donde suceden los problemas a plena luz, en ese subvertido mundo marginal en el que va organizándose paulatinamente su propia muerte. Ellos construyen un carácter que nos ayuda a preconcebir la imagen de María Antonia por la opinión de terceras personas, cuando dicen: «Ten cuidado con esa mujer, se faja como los hombres», o cuando desencadenan un guaguancó: «María de los cuchillos/ negra de candela y ron/ mujer/ mujer/ como tú no hay otra/ loca/ flor sin sendero/ sin vida/ perdida/ marchita/ marchitadora/ por el amor/ que no se vio».

Si hablamos de dramaturgia, es preciso comprender las causas de la indetenible muerte de María Antonia a través de los personajes en cuestión, de los sujetos específicos, portadores de conflictos que denotan su psicología, con líneas precisas de acción dramática en distintos grados de relaciones interpersonales y núcleos dramáticos. Al respecto, la obra tiene varios puntos climáticos en relación con la muerte, que sombream el recorrido de las desapariciones físicas de los protagonistas. Julián, María Antonia y Carlos, tríptico conformador del drama de la muerte, están envueltos en esta gran tragedia, unidos por la irremediable circunstancia de haber crecido con el sino de matar, y de golpear para sobresalir. Porque la cultura heredada por Antonia entroniza con patrones de conducta preestablecidos, definidos mediante los arquetipos ya conformados por la mitología que conocen y por la cual se rigen, sin mayores requerimientos que continuar y preservar lo asimilado.

JULIÁN

Como en *María Antonia* los personajes van acompañados de espíritus, se entreteje una dramaturgia particular determinada por la mitología propia de los signos religiosos que mueven a los personajes. Solo así podemos entender el desarrollo dramático de Julián, amor y contrapartida de la protagonista.

Para presentar el conflicto María Antonia-Ochún y Julián-Changó, vamos a la raíz religiosa de dos potencias del panteón yoruba de carácter afrodescendiente, porque estamos hablando en esta ocasión de una hija de Ochún y de un hijo



de Changó, símbolos del amor y de los rayos respectivamente, ambos portadores de la más ardiente pasión.

En los patakíes o leyendas afrocubanas se conoce de la relación entre Ochún, Changó y la muerte o Ikú. Changó –que posee, entre otras cualidades de rey guerrero, la fuerza viril– es un connotado mujeriego. Le es consustancial el temor a la muerte, por lo que Oyá (dueña del cementerio), su mujer, utiliza a la Ikú, a quien tiene bajo su mando, para atemorizarlo y así embrollarlo bajo su saya. Ochún –femenina por excelencia, asociada con el dominio del amor, coqueta, sexual, sensual y dulce, de risa estrepitosa, Diosa del río– burla la muerte emborrachándola con aguardiente, para liberar y seducir a Changó hasta llenarlo con sus significativos atributos: miel y cascarilla.

Al aproximarnos al argumento del texto, vemos que Julián-Changó es un hombre prepotente que quiere evolucionar y borrar su insatisfecho pasado, por lo que no admite involucrarse en inmediatas relaciones amorosas. Tiene la oportunidad que le ofrece su talento: seguir venciendo, pelear en el Garden, enrolarse en las grandes ligas de la vida, y así erigirse en símbolo de un futuro, alejado de los zapatos rotos de su infancia. No obstante, él también será arrastrado por su condición de los «de abajo», dictada por un pasado que no perdona; así que, entregándose a su único posible destino –el de la no-escapatoria–, no tiene más remedio que avanzar hacia lo inevitable, lo que le toca. Pero, precisamente, las acciones para intentar alejarse de su destino crean el conflicto principal en la relación Julián-María Antonia.

Julián se va acercando a la muerte canalizada por Chopa (espíritu que en momentos refuerza el papel de la muerte junto a Cumachela) que, desde su salida del bar, después de triunfar como campeón de boxeo, le dicta: «Abrirá el silencio tu vientre y te guardará en él». En esta sentencia, principio del desencadenamiento de la muerte, observamos que está casi cumplido su superobjetivo.

¿Cómo conciliar con esta mujer-temperamento, impulsada por la obsesión de tener a Julián, al que dirige toda su energía en el afán de resumir su vida con esta atracción fatal?

La tragedia de María Antonia se evidencia en que es una mujer que se sabe objeto y trata de ser sujeto de su historia personal, convertirse en protagonista de su vida. Como en las conocidas historias de Carmen o Cecilia Valdés, nuestro personaje tiene el síntoma de pertenencia, tema que recorre la obra de Eugenio Hernández Espinosa y que se denota al pronunciar la ya célebre frase en el teatro cubano: «Mío o de nadie». La paradoja reside en que el hombre subvierte a la mujer, pero ella, aun así, a conciencia va al encuentro con su hombre.

Julián, quien además es Abakuá⁵ –secta secreta de hombres, representativa de la moral masculina, con resaltados atributos de hombría en la interpretación directa del concepto– dice: «¡Un Abakuá no le tiene miedo a la muerte!». Cuando prepara la eliminación de este, María Antonia lo llama «moina» para ejemplificar la forma en que se relacionan los Abakuá. (Ékue, el tambor de fundamento, conocido como El Gran Misterio, siempre invisible, es solicitado para participar en el rito funerario de los Abakuá, según apunta Fernando Ortiz en *La tragedia de los ñáñigos*.)

En este marco dictado por el carácter de las deidades, se torna significativa la falta de equilibrio y control sobre sí mismos. Es un río desenfadado que cala el desenlace trágico en cada situación. Todos van de prisa, casi sin temor a encontrarse con su verdadero camino.

El curso de la ruta de María Antonia se decide en el punto climático o suceso central de la relación, cuando da muerte con su mano a su amado, en un acto inevitable de acudir a la perdición, y de rehusarse a huir de sí misma. Porque toda vez que María Antonia se siente desplazada tiene que tomar la única decisión posible.

El acto de matar a Julián, María no lo entiende como un error. Es una necesidad, un evento de redención y un modo de acercarlo. Para María Antonia no es una tragedia dar muerte a Julián; lo hace porque no puede sentirse impotente, su fortaleza es su amarga carta de triunfo sobre su amado. En este caso se asemeja a una Medea, en la cual se nubla la razón e impera el orgullo femenino.

Está conforme consigo misma, hizo el trabajo que le correspondía a Orula. Su reconocimiento o anagnórisis –como se diría en la tragedia griega–, está signado por la mezcla de sentimientos, situación típica de los diversos estados de ánimo que produce la misma muerte. El hecho consumado lo realizó de forma pensada, en un estado de distanciamiento emocional aparente.

Seguidamente, en María Antonia se produce una catarsis. Luego del grado de excitación aparece un rasgo que caracteriza al personaje: acudir al canto y al baile en momentos cruciales, pero luego siente un gran descanso al decir. «¿Ves? Hay cosas que no podemos cambiar aunque queramos» para continuar con un largo y prolongado silencio.

Es muy importante la intervención de la muerte, cuando devela su verdadero rostro y le dice a la María Antonia arrodillada frente al cadáver de Julián: «¡Esta noche, antes de que la luna se pierda, bailaré contigo!»

MARÍA ANTONIA GESTIONA SU MUERTE

En conversación con Eugenio Hernández Espinosa, me apuntó algo totalmente esclarecedor: «la muerte labra el camino de María Antonia para situarla en el sendero de Carlos, el hombre que resulta su justiciero y ejecutor de su muerte». No en vano Cumachela se le aparece entonando un canto funerario: «Aumba waorí/ Aumba oworí/ awá omó/ awá omó/ awá omá leyirawó/ Olomi dara kaawi».

La dilatación del cumplimiento del enunciado está condicionada por los accidentes dramáticos introducidos por el autor. María Antonia no se desvía de su ruta. Su superobjetivo continúa intacto, pero una nueva circunstancia aparece para enriquecer la vida dramática del personaje: Carlos, que desde mi mirada llega a develar otras superficies de la heroína, como el irremediable –y a todos inherente– miedo, con lo que advertimos variables que completan la otra parte del mapa de la figura emblemática del personaje. Dice Carlos: «A veces se huye de uno mismo. [...] La soledad te aprieta, ¿verdad?». Ya Batabio, el Babalao le había pronunciado a la heroína: «Tú vienes aquí porque tienes miedo».

Carlos llega en medio de un contexto de remanso espiritual propiciado por el set seleccionado de la manigua, a llenarle el vacío de la falta de ternura, síntoma que esconde bajo su apariencia de mujer atiborrada de respuestas álgidas que trata de situarse a la par de sus contrincantes. Cuando Carlos trata de apresarla con sus caricias, María Antonia no se lo permite: «Yo no podría retenerte. Soy una porquería».

Me figuro que prefirió la muerte a manos de una persona transparente como Carlos, por eso casi se lo ruega. Cuando repite por segunda ocasión en la obra: «Nunca saques un arma si no vas a usarla», está obligando a Carlos a asumir las normas de conducta que lo instan a cumplir su papel, aunque paradójicamente pudo ser su salvación al traerle otra propuesta de caminos.

Es interesante que la muerte física que Carlos da a María Antonia no sea por el cumplimiento de una culpa, ni por venganza, como suele suceder en el contexto en que se mueve este personaje. Por otra parte, ella no tiene conversión: consecuente con sus acciones, debe morir como vivió y llegar a la expresión externa de lo que apuntamos arriba: la muerte que lleva por dentro. Se cumple la ley del karma: María Antonia tiene que pagar por lo que responsablemente ha hecho en la tierra.

Desde la posición del drama como concepto teatral ahora nos enfrentamos con lo expuesto al principio, y es que los perso-

najes tienen claro su pasado y presente, pero el futuro está en perenne tiniebla. Como conclusión, no son dueños de sus proyectos debido al fatalismo social al que están condenados.

A diferencia de las tragedias griegas en que la muerte ocurre fuera del escenario –recordemos a Medea, Antígona, por establecer un parangón con mujeres temibles pertenecientes a la historia de la tragedia humana–, aquí sucede y resulta increíblemente cierta ante nuestros ojos. Sin embargo, al



igual que en aquellas, en esta no nos separamos de María Antonia con una sensación de terrible vacío sino con el sentimiento de superación a la vida y necesidad de transformaciones. Aquí coincidimos con Mircea Eliade, quien, al referirse a la significación de la muerte, señala que en el plano humano esto quiere decir volver a la página en blanco de la existencia, al comienzo absoluto, cuando todavía nada estaba mancillado, estropeado.⁶

Cuando nos enfrentamos a la muerte, que esperábamos como segura, observo que a María Antonia se le altera el modelo muerte-vida. Podría pensarse que no se ha consumado, sino que ha expirado su misión en la tierra y solo ha mudado de ropaje su existencia.

Estaba preparada para morir porque experimentó la búsqueda de la felicidad en la tierra como una forma de triunfo a la vida, y al no poder encontrar el disfrute que cree pertenecerle asume la posición de la negación a esta y emprende el ya apuntado camino del desafío.

Dice Eugenio que María Antonia no muere, sino que mediante un acto iniciático es poseída por Ochún. Realmente es un evento de transmutación: ha pasado a otra alternativa de vida

cuando finalmente cae en brazos de su mismo signo yoruba. La batalla fue dura por la tensión entre la oposición intrínseca contenida en el apego a los disfrutes de la vida y el entregarse como único camino a la muerte.

Ahora nuestro latente personaje, luego de rendírsele el correspondiente ritual funerario, podrá manifestarse en nuevos espacios, que de seguro serán más esplendentes, para continuar el carrusel de la vida incluyente de las condiciones propias de la regeneración en otros seres. María Antonia, víctima y victimaria, muere como mujer y resucita como símbolo entre lo humanamente creado y la muerte sublimada en un haz súbito del instante en que este se produce.

Pienso que en Ocha, en su cruce con el espiritismo, entra a jugar su parte el tema de la reencarnación de los muertos y su papel activo en la vida terrenal.

En la lectura de la muerte en María Antonia también está contenida la reencarnación. Ella es mostrada como un alma que no está lo suficientemente purificada. Por tanto, deberá seguir reencarnando –al igual que la muerte encarnó en ella–, hasta lograr o alcanzar un total saneamiento de su conducta específicamente moral. Como en el espiritismo, el alma de María Antonia deberá purificarse mediante el sufrimiento y la experiencia.

De acuerdo con tal concepción, la muerte no daña, ya que al morir una persona se separa del cuerpo y luego vuelve a asirse a la carne de otra. Así da continuidad a un proceso interminable en su travesía por alcanzar superiores niveles de conciencia, porque en dependencia de nuestra capacidad para combatir las situaciones escabrosas de la vida es que en la próxima reencarnación no volveremos a enfrentarlas.

Los conceptos de reencarnación y progreso van unidos porque la purificación –argumento para la reaparición en otras vidas– es el camino al exterminio de la infelicidad en la esfera borrosa de las identidades, lo cual explica que más allá de la frontera vida-muerte se encuentra el plano espiritual que encierra materia-espíritu en convivencia única.

La protagonista ha estado muerta en vida, pero tuvo la garantía de obtener la felicidad al renacer en otra más elevada con el paso de los tiempos –y, por cierto, más maravillosa, si nos remitimos al apelativo de los tibetanos–. Como acertijo: solo la muerte puede ser un respiro para personajes envueltos en paisajes vivenciales en plena batalla. Por eso, independientemente de la tragicidad que denota la muerte, veo su aparición también como un canto a los espíritus que rondan y a los que todavía reencarnan en otras personas.

Sin duda, hay un tema que alcanza conexión con la muerte, y es el concepto de libertad, porque para María Antonia la primera es un acto de emancipación. Su compromiso consigo misma la lleva a no querer salvarse con Carlos. Tiene que responder a su yo, debe ser libre hasta para el acto de escoger su tipo de muerte.

Al arribar a este sensible punto nos detenemos, porque el tema de la libertad es vital para entender a María Antonia, pues está estrechamente vinculado con la línea transversal que venimos desarrollando con respecto a la muerte. Ya la protagonista se desligó de los lazos del orden establecido en la comunidad, que la reprimían y le impedían actuar a su voluntariosa manera.

No solo la pasión mueve a los personajes de Eugenio, sino el marcado sentido de libertad: siempre quieren seleccionar su propio destino. Si tuviéramos que comparar en este sentido a *María Antonia* con *Odebí, el cazador*, obra del mismo autor, diría que en mucho se parecen, no obstante tener fábulas diferentes; no olvidemos que Odebí se enfrenta a Orula para saber la verdad en un acto de expansión y ansiedad de independencia personal.

CEREMONIA ANTIMUERTE

Una vez observado el desarrollo dramático de la muerte, nos detenemos a revisar uno de los momentos ceremoniales en que esta se introduce y determina la acción dramática, por encontrarse entremezclada en los rituales teatralizados propios de este paradigma de dramaturgia representacional.

Dentro del mundo mágico-religioso, la alusión a los estados posesos es ruta obligatoria y una forma de relacionarse con los muertos. Son varios los momentos alusivos al tema, pero el culminante es la ceremonia que implica su discurso, expresado de forma corporal, con la entonación de cantos establecidos por los códigos culturales de la religión yoruba. No son momentos «pintorescos» ni complacientes, sino de fiesta y exaltación, verdaderos instantes de plenitud ritual.

Durante la procesión al río con la Virgen de la Caridad sobre sus hombros, María Antonia es invitada a caer en trance, mediante la preparación de una lyalocha.⁷ La incitan con los bailes y cantos en forma de letanías para que, una vez logrado el instante de frenesí, comiencen las conocidas insistencias del Akpwón⁸ para que se entregue a la máxima expresión de la ceremonia religiosa, se desaten los sentimientos y el acto de liberación física al fin se consume. El trance –situación muy necesaria para posibilitar la relación con orichas o espíritus– quiere provocarlo La Madrina: «hasta que baje Ochún, y le refresque el eledda a mi niña».

Los rezos, en una especie de éxtasis por su inmenso estado de concentración, son los que interceden en momentos de cambios de pequeños sucesos, para amortiguar el daño que pueda sufrir María Antonia.

La posesión aquí adquiere singularidad, porque tiene que ver directamente con la relación de María Antonia con la religión. Ella teme ser poseída, le huye a ese estado de semiinconsciencia, en el que no pueda andar suelta y resoluta. Esta mujer se resiste a irse de sí conscientemente, porque tiene pavor a perder la mente: «Ochún no encuentra cabeza y me busca, pero no se la voy a dar», aunque me atrevería a decir que María Antonia va posesada de arrebato por la vida.

Sin embargo, es interesante detenerse en un punto. Aunque suene extraño, María Antonia, antes del frenesí, cae de rodillas en un acto de súplica frente a La Madrina y pronuncia un sugerente pedido: «¡Ampárame y guíame! Lava mi bondad», lo que revela, desde otro ángulo, un rico personaje plagado de contradicciones.



No me cabe la menor duda de que, de los merecedores aplausos de esta obra, una buena contribución la tiene el sentido alegórico de la muerte, pues aunque algunos dicen no temerle, todos la respetamos, porque desde cierta óptica la vida se erige como sinónimo de preparación para el final de nuestras polarizadas aspiraciones.

CIERRE

María Antonia es un resumen de espíritus y hombres, muertos y vivos. La falta de trazo entre unos y otros enmarca la dinámica vivencial que nos recuerda que la posibilidad de la muerte está abanderada por la fragilidad de la vida. Esta se acaba en la tierra para María Antonia, pero empiezan otros problemas derivados del arquetipo de mundo presentado. Asistimos solo a un azaroso encuentro con una idea de mujer portadora de esencias que pululan a diario en las esquinas de los barrios más populares.

Los cambios que se producen en este tratado de la muerte no son de felicidad a miseria, sino que comienza y termina con esta última. Es un desarrollo de incontenibles peripecias en un ascendente y dislocado encuentro de cada ser humano con la muerte, y con esta nunca se termina. Su último acto en esta historia es el antecedente de lo que está por venir, la continuación de próximas víctimas, porque durante el trayecto nos hemos acostumbrado a que ella, la muerte, realice acciones incompletas, es decir, provoque con una la consecución de otras, porque no olvidemos que ya Carlos está condenado.

NOTAS

¹ La muerte.

² Ver Rómulo Lachatañeré: *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

³ Ver Eugenio Hernández Espinosa: *María Antonia*, en *Teatro cubano contemporáneo*, Fondo de Desarrollo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

[Todas las citas a la obra pertenecen a esta edición] [N. del E.]

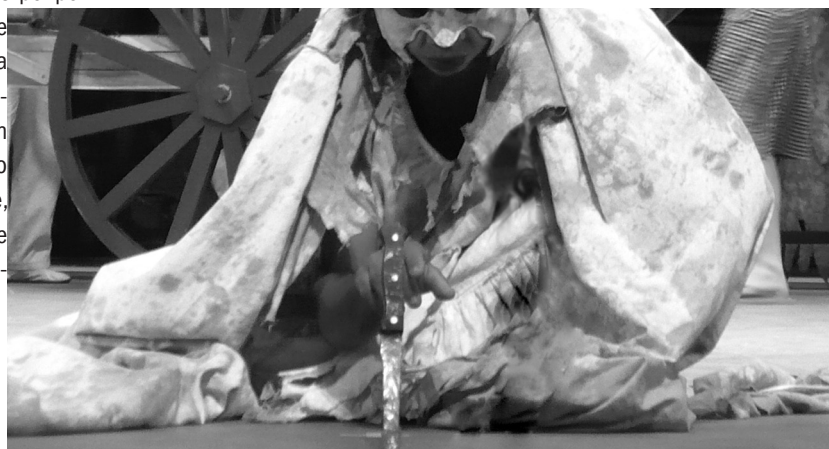
⁴ Persona no iniciada en la Regla de Ocha. Profano.

⁵ Sociedad secreta integrada solo por hombres.

⁶ Remitirse a Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

⁷ Madre de santo. Madrina.

⁸ Cantante.



LILLIAM VÁZQUEZ

La Habana, 1955. Graduada de Teatrología por el Instituto Superior de Arte. Sus trabajos han aparecido en diversas revistas y publicaciones periódicas.

EUGENIO HERNÁN- DEZ O EL MITO DE QUET- ZALTCOATL

Mi socio Manolo, de Eugenio Hernández Espinosa
Dirección: Silvano Suárez

EN 1967 LA OBRA DE UN JOVEN DRAMATURGO, DESCONOCIDO hasta entonces por el público teatral cubano, provocaba una conmoción de tal magnitud que todavía hoy se recuerda como uno de los momentos más felices de nuestra escena. *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa (1936), subía a escena dirigida por Roberto Blanco, para ocupar –desde entonces– un lugar que le otorgaría a ese hecho teatral la condición de clásico que aún conserva.

Con el tiempo, aquel joven negro, con lunar de canas y espejuelos, cambiaría su condición de alumno del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional por la de autor imprescindible de la expresión escénica cubana.

Los códigos estéticos de Hernández Espinosa parten de la asunción de nuestra herencia folclórica integrada a expresiones de la cultura popular cubana. Porque al autor le interesa,

de manera sistémica, defender una tabla de valores esencialmente populares, en tanto elementos formadores de nuestra identidad.

Su condición de dramaturgo y director le ha permitido conformar una propuesta integral, que ofrece una trayectoria de gran coherencia, a partir de la cual se logra una mirada crítica sobre zonas problemáticas de nuestra realidad.

Un autor como este no propiciaría una valoración limitada únicamente a códigos formativos. Sus personajes, de pertenencia eminentemente popular, portan una fuerza dramática que, junto a su maestría en el manejo del diálogo, conforman un sistema dramático inusitado. Este permite hablar de un estilo al que se debe la presencia de títulos como *La Simona* (1973, Premio Casa de las Américas), *Odebí, el cazador* (1980), *Calixta Comité* (1969) y *Mi socio Manolo* (1971).

Este último título es el que nos servirá para ilustrar algunas de esas constantes estilísticas que distinguen al autor. La obra, escrita varios años antes de su estreno, subió a escena en Buenos Aires, hecho curioso si se tiene en cuenta que el equipo de realización era eminentemente habanero. En cierto sentido, resultó un apasionante experimento, en tanto comprobó la validez del texto más allá de los marcos puramente externos con el público. También el espectador porteño se vio estremecido por la angustia subyacente en la relación Cheo-Manolo, aun cuando tuvieron que vencer los escollos que supone asimilar actitudes, personajes y situaciones pertenecientes a la mitología de nuestro folclor popular urbano, el cual es apresado por Hernández Espinosa en su pieza. Posteriormente, las presentaciones en Uruguay lograron idéntica respuesta y, finalmente, el contacto con el público habanero que acudía noche a noche a las funciones de la Sala Covarrubias hizo posible el acto de confirmación que demostró la validez de un texto, que después de sufrir una larga espera, se liberaba en un hecho escénico.

LA EPOPEYA DEL ANTIHÉROE

Dos personajes en una situación que continuamente se desdobra para provocar un juego a todas luces trágico, constituye el marco estructural que sirve de base a la pieza, la cual alude además a un formato de la música popular cubana: la guaracha. De un motivo temático central se desprenden líneas que añaden nuevos elementos. En este caso, la referencia es directa. El autor escoge una de las guarachas más conocidas de la década del 70 –*Mi socio Manolo*– de Juan Crespo Maza, de donde toma incluso el nombre de uno de los personajes.

A través de la historia de Cheo y Manolo, el autor busca apasionadamente esclarecer la autenticidad de un sistema de valores muchas veces erróneamente interpretado al escamotear su genuina esencia popular. Es por eso que, ante todo, la obra es un homenaje a la trasmutación social que puede transformar, a partir de sus imperativos concretos, el universo de la gente más humilde y colocarla en el centro de interés de esas transformaciones. Por tal motivo, la pieza de Hernández Espinosa es una epopeya del antihéroe, en tanto explica las angustias, las motivaciones y la validez de la entrega de sus protagonistas, lo cual convierte a esta obra en un acto de afirmación de valores éticos y estéticos populares.

En este sentido, es ilustrativo el trabajo referido al lenguaje. El autor ha asimilado los giros populares, la fuerza metafórica del habla cotidiana para captar la sintaxis del «cubano», factor diferenciador de nuestra forma de usar el idioma. Es así que aparece la paremia como imagen sintética e ilustrativa, que permite además la participación del espectador en tanto

es un código cognoscible que produce un punto de contacto directo con la escena. Esta se determina por una estructura que ritualiza la cotidianidad de la situación presentada, hace que el lenguaje cumpla su función comunicante en la perfilación del trabajo actoral y su manejo de la gestualidad como complemento de los valores implícitos en la palabra.

En la puesta en escena de Silvano Suárez coincidieron la intención del dramaturgo con la propuesta de los intérpretes, pues antologó signos pertenecientes a una línea de representación popular, vernácula en muchos momentos. Este fue uno de sus aciertos.

LA BARBACOA Y EL BAILE COMO SÍMBOLOS

La barbacoa, construida amorosamente por Manolo, es el entorno que ha servido de marco a su historia. En ese ámbito, escogido por el autor como espacio dramático, han ocurrido los hechos más importantes de su vida: el nacimiento de los hijos, la celebración de sus triunfos laborales y, por último, el fracaso y la ruptura de su matrimonio. Pero es que ese cuarto pequeño, reconstruido y transformado por sus propias manos, es un reflejo de sí mismo, aun cuando conserva la misma apariencia: «¿Quién dice que en el solar La Piña Podría hay un apartamento que le traquetea?». Han tenido lugar variaciones esenciales que impiden la relación con un pasado ya superado aparentemente, pero latente aún a partir de la evocación que produce el encuentro entre Cheo y Manolo. En él se explican las normas sociales que los marcaron, presentes en una carga de elementos inconscientes que afloran en la búsqueda de imágenes regresivas. Estas transforman la atmósfera para, finalmente, vencer en el baile de la muerte, que es a la vez un acto de afirmación de Manolo.

Eugenio Hernández establece los marcos de la marginación desde una perspectiva histórica: se trata de proletarios («cederista, miliciano, obrero de avanzada, un tongonal de horas voluntarias hasta para hacer dulce y diez zafras en el pellejo»), hombres capaces de abrazar nuevos ideales pero incapaces de renunciar a las normas en que fueron formados. Interrumpen la continuidad argumental en una serie de símbolos como la cerveza, los apodos y sobre todo el baile, que agrega a su carácter popular un significado trágico anunciado desde el inicio de la pieza: «Aquí nací y aquí me ñampeo, durmiendo de día para bailar de noche».

En la puesta, los efectos musicales utilizados acentuaban por contraste esos conceptos. El excelente trabajo de Juan Marcos Blanco marcaba las transiciones al mismo tiempo que afirmaba el carácter puramente teatral de esa realidad.

En la integración de un formato musical tan popular como la guaracha, Hernández Espinosa trasciende los marcos de una aproximación costumbrista al lograr un contrapunto entre el *leit motiv* musical y el conflicto Cheo-Manolo. La música se integra como signo de identidad y valoriza el baile como uno de los símbolos más importantes de la pieza, la cual culmina en el desafío final marcado por la destrucción de Manolo.

EL RECURSO DEL HUMOR

Uno de los recursos estilísticos de más fuerza en la pieza es la utilización del humor, presente tanto en el texto como en la puesta en escena, que aprovechó esta cualidad al integrarla a la línea de representación popular antes mencionada. Aun los momentos más trascendentales están teñidos de matices que van desde el grotesco hasta la ironía más fina. Es justamente el humor el recurso que permite a los personajes penetrar en sus orígenes, al establecer un distanciamiento que les impide caer en la autocompasión.

UNA PUESTA Y DOS ACTORES

El traslado del texto a la escena estuvo marcado por su carácter de síntesis. Silvano Suárez, su director, seleccionó el trabajo actoral como el recurso básico de la puesta. Mario Balmaseda y Pedro Rentería mostraron en aquella ocasión una brillante demostración de su vasto instrumental técnico y su alto nivel artístico.

Balmaseda ha demostrado ser un maestro en el estudio de caracteres populares. Con el personaje de Manolo se ratificaba como uno de nuestros actores más completos, capaz de lograr la aprehensión de un personaje contemporáneo, y salvar el escollo de un traslado mecánico de gestos y movimientos. Estructuró un código gestual sofisticado que llegaba a la teatralidad por el camino de la síntesis.

Rentería, a su vez, logró ser el contrapunto exacto a este trabajo, solo que el actor arribó a su personaje a través de un complejísimo proceso de selección interna, para conformar un Cheo que cabalgaba entre la locura y la ingenuidad, marcado por un equilibrio

que fue, en aquel momento, el punto culminante de su larga carrera como actor.

Es inevitable que el estreno de una obra que tuvo que esperar algunos años para subir a escena, produzca algunas reflexiones en torno a la relación texto-representación. Aun cuando se ha superado temporalmente y en experiencias concretas, la tensión entre estos dos fenómenos es una característica que marca históricamente nuestro teatro, y que, por supuesto, empobrece cualquier intento de valoración periódica. Una obra como *Mi socio...* necesitaba la inmediatez de su estreno. A pesar de que mantiene su vigencia, dada por los valores esencialmente humanos que defiende, una puesta en escena más temprana hubiera transformado los juicios críticos de esa etapa, en tanto la pieza defiende un sistema de valores populares desde una perspectiva analítica sin precedentes en nuestra dramaturgia de aquellos años.

El estreno en Suramérica probó su universalidad. La confrontación con el público cubano demostró la eficacia de sus planteamientos. Su lugar en la escena cubana habla de la permanencia de sus valores estéticos y del significado de la creación de Eugenio Hernández Espinosa, uno de esos dramaturgos capaces de crear un universo propio.



EMELINA CUNDIAMOR: ENTRE LA MÁS- CARA Y LA MÁS- AUTÉNTICA

JUANAMARÍA CORDONES-COOK

Realizadora, investigadora y profesora de la Universidad de Missouri, E.U. Sus estudios aparecen en importantes publicaciones de Estados Unidos, Canadá, Europa y Latinoamérica. Se especializa en el área de literatura y cultura hispanoamericanas, con especial énfasis en escritores afro-hispánicos. Sus investigaciones se relacionan fundamentalmente con las teorías poscoloniales, sobre raza, género y procesos culturales en esta región.

Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage.... It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled –exactly like the technique of camouflage practiced in human warfare.

[...] the being gives of himself, or receives from the other, something that is like a mask, a double, an envelope, a thrown-off skin, thrown off in order to cover the frame of a shield. It is through this separated form of himself that the being comes into play in his effects of life: and death.

JACQUES LACAN

ESTOS EPÍGRAFES DE JACQUES LACAN ANTICIPAN LA MÍMICA con su efecto de camuflaje y el juego de toma y daca de la relación intersubjetiva que emplea como moneda de intercambio algo parecido a un doble, a una máscara, todas formas separadas del ser auténtico que constituyen elementos esenciales de la obra que trataré: *Emelina Cundiamor* (1987), de Eugenio Hernández Espinosa. Originalmente estrenado por Teatro Caribeño en los ochenta por la actriz Trinidad Rolando,¹ este monólogo fue repuesto en varias oportunidades por la misma actriz y, más recientemente, en 2001 y 2003 por Monse Duany,² quien, aclamada por el público y la crítica, entrega una nueva versión artística con diferentes acompañamientos musicales en la sala-teatro del Museo de Arte Colonial y luego en la Bertolt Brecht. Durante una hora, Monse Duany nos conduce bailando y cantando por el mundo de Emelina Cundiamor con sus experiencias y emociones, mientras se rebela vehemente e histriónicamente contra su situación personal y social con un sentido del humor hilarante.

Escrita en 1987 y publicada por primera vez en la revista *Tablas* (3/89), y luego, en 1999, por Ediciones Unión en la antología *La soledad del actor de fondo (Monólogos cubanos)*,³ esta pieza forma parte de un proyecto teatral de rehabilitación y celebración del legado cultural ancestral africano que en Cuba empieza a tomar cuerpo en la década de los 60. A partir de esos años, se empezó a producir en La Habana una dramaturgia con la estética anticipada por Fernando Ortiz, quien sugería abandonar viejos patrones y subir a escena un nuevo perfil del afrocubano como «algo más que el *negrito* estereotipado del escenario y la pantalla, siempre en su papel inferior, satírico y risible y casi siempre ‘sinvergüenzón’».⁴

Autores de la estatura del propio Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea León, Alberto Pedro y Tomás González, entre otros, en concierto con la actuación de los Teatros de Orilé, de Mario Morales y del grupo de Xiomara Calderón, desde perspectivas originales han venido dando cuerpo al teatro aus-



Emelina Cundiamor, de Eugenio Hernández Espinosa,
Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

piciado por Fernando Ortiz. Este viene a encarnar e interpretar «toda la gama de las emociones humanas en la infinidad de las peripecias de la vida»⁵ del afrocubano, en su problemática identitaria, en su imaginario cultural con sus tradiciones sincréticas, tanto sagradas como profanas, con sus propios modales, tonalidades y emociones, hasta las más dolorosas.

Nacido, criado y educado en el Cerro, La Habana, Eugenio Hernández Espinosa (1936) es uno de los dramaturgos cubanos contemporáneos más celebrados dentro y fuera de la Isla. Premiado en el concurso Casa de las Américas en 1977 por *La Simona* como obra mayor del teatro latinoamericano, este autor posee la múltiple condición de escritor, actor y director. Su obra abarca una vasta producción de piezas, muchas de ellas inéditas y sin estrenar aún, con altos valores artísticos que recuperan dos claras vertientes: la popular de la cubanía, con todo un repertorio de caracteres vitales que articulan las pulsaciones más íntimas de la vida del afrodescendiente, y las tradiciones del complejo universo mágico-religioso de la santería, con sus supersticiones, leyendas y patakines. Ambas orientaciones no se dan necesariamente separadas, como es el caso de *María Antonia*⁶ (1964), tragedia de los bajos fondos, hoy un clásico del teatro cubano que trae a escena al Olimpo santero en dos dimensiones, la poética y la religiosa, y desencadena con intensa fuerza dramática la pasión vital de sus personajes.

A partir de la cotidianidad, con recursos expresivos populares auténticos,

Eugenio Hernández Espinosa dramatiza en *Emelina Cundiamor* una problemática identitaria resultante de antiguos e inacabados procesos coloniales racistas que han dejado huellas, hasta ahora, indelebles. Se trata de la alienación sufrida por el afrocubano, proyectada hasta el ámbito de mayor intimidad emocional y sexual compartida con su mujer,

y las diversas estrategias de supervivencia articuladas alrededor del fingimiento y la autenticidad. Este estudio se propone indagar en esos procesos de ocultamiento y descubrimiento, de enmascaramiento y desenmascaramiento del afrodescendiente, principalmente a la luz de las teorizaciones del siquia- tra martiniqueño Frantz Fanon⁷ y del teórico de origen indio Homi K. Bhabha,⁸ en lo referente al colonialismo y al efecto psicológico y sociológico de sus premisas opresivas y denigratorias en la configuración de la subjetividad del colonizado.

Mulata vital, Emelina Cundiamor expone, entre comentarios sarcásticos y adoloridos salpicados de humor, el proceso de enmascaramiento del afrocubano que emplea la mímica⁹ para defenderse y sobrevivir en un entorno social que

ha estigmatizado la africanía. En un nivel anecdótico, el personaje nos cuenta el drama personal del desmoronamiento de su matrimonio. Su marido, Benito Galarraga Fonseca, se había ido a estudiar a la Europa socialista para recibirse de ingeniero. Una vez en Hungría, Benito se hizo consciente de su diferencia y de su africanía. Encarnando una personalidad absolutamente fanoniana, había abrazado el mito blanco europeo de superioridad racial y cultural, de progreso, civilización, educación y refinamiento, a la vez que había asumido actitudes y conductas consideradas blancas.

Incapaz de afirmarse a sí mismo, Benito se había sentido forzado a encarar su africanía como si fuera un estigma, a rechazarla como impura y bárbara, como quintaesencia del atraso, el primitivismo y el mal.¹⁰ Predeterminado por su entorno, Benito se sintió apesadumado por una mirada enjuiciadora, despectiva y fóbica al negro, lo cual había llegado a producir un colapso de su yo con sentimientos de no pertenencia y de exclusión.¹¹ Cayó en un delirio maniqueo. Y así como el judío puede reaccionar contra el antisemitismo volviéndose antisemita, Benito reaccionó frente al racismo volviéndose racista. Vino

entonces a representar al Jean Veneuse de *Black skin, white masks* de Fanon, un caribeño alienado que al residir en Europa asimila e internaliza sentimientos de insignificancia personal, complejos de inferioridad, con «la suprema aspiración», no ya de ser aceptado, sino de ser blanco¹².

La naturaleza humana es tal que siempre se encuentran seres débiles que quieren olvidar y esconder su verdadera identidad, mientras, frente a ellos, se encuentran aquellos que proclaman su origen. Benito, mentalmente colonizado y esclavo de modelos de identidad denigratorios, pertenece al primer grupo, mientras Emelina, desde el segundo, plena de coraje y de orgullo por sus raíces, se va a potenciar en su evolución y va a oponer resistencia.

Frantz Fanon, en *Black skin...*, ha explorado lúcidamente estos aspectos de identidad del afrodescendiente. Partiendo de las ideas de Jean-Paul Sartre sobre el prejuicio antisemita y los judíos,¹³ el martiniqueño traza los paralelos entre el judío y el negro como seres estereotipados, alienados y exiliados de la sociedad.¹⁴ Muestra una cultura europea que, en concierto con la colonizada eurocéntrica, ha proyectado sobre ambos personajes identidades denigratorias con imágenes plagadas de atributos negativos que, de diferentes maneras, los ha satanizado y convertido en chivos expiatorios.

Esta política de identificación ha sido articulada mediante una dialéctica de reconocimiento formulada por Hegel, según la cual, para acceder a una humanidad íntegra es necesario, aun imprescindible, un reconocimiento mutuo entre el sujeto y sus otros. Según Fanon, entonces, la construcción de identidad se produce fuera del sujeto. De ahí que el afrodescendiente, por necesitar ese reconocimiento, también configura su identidad fuera de sí mismo. Temiendo el no-reconocimiento y la discriminación que lo torna socialmente invisible, sin validez ni legitimación, Benito Galarraga trata de ocultar quien realmente es, mientras proyecta sobre Emelina una relación de rechazo con esta, su otredad negra, y así la denigra.¹⁵

Como pasaporte de aceptación en el mundo blanco, Benito desea desesperada y perversamente ser blanco, lo que Homi K. Bhabha ha designado como «mímica colonial», de acuerdo con la cual el individuo puede imitar, repetir, pero no re-presentar. Haciéndose visible, a la vez que se priva de su yo auténtico, es parecido, quizá casi el mismo, pero no el mismo.¹⁶ Inspirado por el deseo de imitar, creyendo poder llegar a ser su modelo, Benito cambia su nombre por uno húngaro, Tíbor. Imita al blanco y repite los signos de esa cultura para lograr una «presencia metonímica».¹⁷

Benito/Tíbor articula una identidad fingida que se ha sentido obligado a adoptar para reflejar en un espejo ficticio



(sicoanalítico) una imagen alucinada «como» la del colonizador. Por supuesto, nunca podrá salvar la distancia infranqueable que lo separa de la imagen en ese espejo social, pues aunque pueda parecerse al blanco, nunca llegará a serlo. Cree con esa máscara ocultar su fractura interior y adquirir una imagen completa de sí mismo. De esa manera, adoptando un barniz cultural artificial, se vuelve un europeizado, nunca un europeo.

Por otra parte, perpetúa el mito sexual del negro con apetito insaciable de mujeres blancas. Emelina comenta que Benito/Tíbor ha entablado relaciones con una camarada de Hungría, la rubia y «budapestosa» Juliánka. Es más, para crear en Emelina el artificio de la mujer blanca le impone una máscara cruel. En

una «mise-en-scène» de su propia fantasía y de los fantasmas racistas que habitan la escena colonial,¹⁸ la hace usar una peluca rubia para esperarlo en su casa, peluca que ha de ponerse hasta en los momentos en que tienen relaciones sexuales. Benito no se percata de que al intentar forjar una imagen blanca en su mujer y hacerla «presente» con la peluca, está marcando una ausencia. De tal modo convierte a «la negra... en Blancanieves».¹⁹ Emelina ya sabía que este personaje infantil había alucinado a Benito de niño, al punto de que un día los Reyes Magos lo habían complacido y le habían llenado el catre con postalitas de Blancanieves que él, enajenado, cubría de besos.

Como resultado de esta imposición de la peluca, que a la postre no es sino otra máscara, Emelina no puede experimentar más orgasmos. Comienza a fingirlos y acaba sintiéndose prostituida: «Te he mentado. Tú has sido el culpable, Benito, que en lo más sagrado, donde no se puede mentir, te haya yo mentado como una vulgar prostituta. ¡Y no soy frígida, Benito!».

Benito llega al colmo de la denegación racial al argüir que «en términos antropológicos y antropométricos... [e]l negro es una ilusión óptica» pues «[n]o existe». Es más, en su deseo de borrar las señas de africanía, él empieza a indicar disgusto con los fabulosamente pretuberantes glúteos de Emelina. Antes de ir a Hungría, esas formas le resultaban seductoras, pero después habían pasado a ser fuente de vergüenza al compararlas con las formas de su nuevo amor rubio, quien no tenía «una gota de culo». Actitud europeizante, claro residuo de la deshumanización y fetichización a las que fuera sometida la mujer africana en virtud de su anatomía natural.

Precisamente Anca Vlasopolos, en un revelador artículo, ha analizado la dimensión simbólica de la Venus sudafricana Hotentote de glúteos gigantescos, que en el siglo XIX, fuera exhibida perversamente en museos de Londres como configuración de primitiva degeneración («esteatopígia»), monstruosidad y obscenidad.²⁰ Por otra parte, en un doble estándar hipócrita, esa misma Venus africana había invadido el imaginario europeo y ejercido una fascinación erótica tanto sobre hombres blancos, artistas, escritores, como sobre mujeres, quienes secretamente aspiraban a esos mismos atributos para hacerse más atractivas sexualmente, al punto de llegarse a crear en la época una moda que artificialmente reproducía esas formas.



Preocupada, Emelina nos comenta su herencia genética:

Siempre tuve la desgracia, desde mi infancia, de tener una pretuberancia anal desacostumbrada. [...] Es herencia de familia. Mi tía Carlota, que en paz descanse tenía un fondillo descomunal. Por eso le pusieron en el barrio «El volumen de Carlota».

Basándose en una creencia popular, continúa contando que su «desproporción anal» había empezado por su bisabuela por comer muchos boniatos, los que, por la albúmina, le hacían crecer los glúteos. A Benito ahora le disgustan esas nalgas: «Son muy voluminosas, Emelina, son de mal gusto. Es un fondillo mal hecho». Ante la creencia de Benito en que el té de limón reduce los glúteos, Emelina comienza una dieta a base de esta bebida. Frente a la falta de resultados, el marido le reclama que se haga una cirugía estética, pues aspira a que su mujer tenga «un culo a la francesa».

Con una capacidad notable para llevar al público por todos los estados de ánimo, desde la compasión hasta la hilaridad, Emelina canta aquí siguiendo la melodía de *La vie en rose*: «Güi, güi petit culó/ Güi, güi petit culó».

Ningún discurso es realmente monólogo, nos ha dicho Richard Terdiman, pues siempre presupone otro horizonte contra el cual afirma todas sus energías.²¹ Nunca más cierto que en este unipersonal, en el cual Emelina sigue el modelo mariano de abnegación, renuncia a todo y se sacrifica en aras de la realización de su marido. En un momento, apostroficadamente se dirige a Tíbor. Le dirá que está harta de él: «Toda tu carrera me la pasé dejando de ser yo para ser tú». Estos sacrificios luego fueron pagados con «la concreta verdad» de ser no solo «¡Doméstica permanente!» involuntaria, sino doméstica invisible cuya labor carecía de valor para ella misma, aunque se tradujera en poder social para Benito.²² Frustrada y plena de ira, Emelina es consciente de haber contribuido en cierta medida a que él llegara a adquirir el «patrimonio» personal del que ahora goza.

En un principio, Emelina le cree a Benito cuando, con actitudes despectivas y degradantes, la hace sentirse «torpe, aburrída y pesada», y llega a coronarla con una serie de insultos que ella, irónica, ordena alfabéticamente: «anormal, bruta, comemierda, chismosa, desajustada, extremista, feminista, glotona, histérica, incapaz, etc., etc., etc.». En su toma de conciencia, se da cuenta de que si es «bruta» y no estudió ni se realizó profesionalmente fue porque él mismo, zalameramente, se lo pidiera: «Mi amorcito, los dos no podemos estudiar y trabajar [...] mi chini, mami, yo estoy más adelantado que tú. Yo estoy más estabilizado laboralmente que tú».

Benito llega a «alterizar» a Emelina a tal punto, que ella acaba perdiendo toda su confianza en sí misma. Es arrastrada a una neurosis con sentimientos de inseguridad, rechazo, desamor y exclusión que, en última instancia, ella ha de resentir. Busca liberarse del arsenal de complejos que Benito le ha impuesto. Empieza a atenderse con un siquiatra. Muy perspicaz, descubre que Benito/Tíbor es un ser también complejista, totalmente alienado, con las miras siempre puestas más allá de sus fronteras: «Nos entra un culillo con lo de afuera, que todo lo que viene es bueno. El día menos pensado nos van a dar mierda plástica y vamos a decir que es buena».

En su proceso de resistencia desalienadora, capta el problema identitario de Benito. Llega a reconocer que él es cruel y que la neurótica no es ella, sino él. Así, Emelina se erige en la contraparte del neurótico racializado. Cita la acusación de uno de sus colegas ingenieros: «¿Sabes una cosa, Tíbor? No eres más que un negro intrínsecamente transculturado». La desdeñada esposa continúa con sorna:

Me dio tantas ganas de reír que por poco suelto la gandinga, aunque yo no sabía ni pitocha lo que quería decir intrínsecamente transculturado, pero como a Benito, perdón, a Tíbor, se le pararon las pasas y se le estiró la bamba, pensé que sería algo así como un coño grande. (Ríe.) ¡Intrínsecamente transculturado!

Para comprender esta idea de transculturación intrínseca, Emelina solicita una explicación de una compañera ingeniera que es solidaria con la causa de «las domésticas vanguardistas». La respuesta no se hace esperar: «Intrínsecamente transculturado, dos puntos: Persona que no se acepta culturalmente tal cual es por complejo de inferioridad y necesita apoyarse en otra cultura, que él estima superior, para valer».

Aquí precisamente se percibe una crítica a la noción de transculturación como fusión cultural, se apunta a una interpretación como asociación de diversos caracteres culturales superpuestos para ocultar una identidad que se ha aprendido a menospreciar. De ahí Emelina deduce el motivo por el cual Benito cambió su nombre por el húngaro Tíbor y por qué sin tener ningún problema en la vista, empezó a usar gafas con cristales naturales blancos para adquirir un barniz intelectual, ya que había oído: «Un negro con espejuelos es una persona interesante».

En otro nivel, Emelina revela que tanto el título de ingeniero de Benito como su experiencia en Europa y su eurocentrismo son pátinas que no han llegado a desterrarle lo que, más que vestigios, son elementos vivos del legado cultural africano, como es el caso de las prácticas mágicas de la

vida diaria de la santería. Prácticas que «el ingeniero Tíbor» era el primero en requerir para ayudar a su desenvolvimiento o para una supuesta protección: «Mami, en la empresa me tienen envidia. Vete a un espiritista, a un santero para que me quite las malas influencias». Incluso para su promoción como jefe de departamento, le ruega: «Emelina, llévame a un santero, pero que sea reservado». En una especie de esquizofrenia, Benito intenta ser simultáneamente dos personas sin ser realmente ninguna. Vive un exilio interior, exilio de sí mismo y de su cultura de origen, y ayuda inconscientemente a perpetuar un delirio maniqueo que deviene discriminación y exclusión.

En Benito, Hernández Espinosa ha creado a un afrodescendiente neurótico que, en una dependencia pre-epílica de Europa, sin fe ni en su propio mundo ni en sí mismo, se ha dejado contaminar por la mirada colonizadora que le adjudicaba una distorsionada y maltrecha identidad. En su aspiración a ser, más que aceptado, adoptado y asimilado por la hegemonía blanca, ha sucumbido ante el irresistible impulso mimético que, al proyectar una imagen separada de su ser genuino, le impide alcanzar una identidad íntegra.

Por su parte, Emelina, en lo que resulta ser una rendición de cuentas, encarna a una mulata infinitamente más sabia y fuerte. Con espíritu de desafío, reconstrucción y afirmación, da voz a la otredad y, se eleva más allá del absurdo mito *negrofóbico* homogeneizante. Abraza su africanía e insiste en su derecho a existir sin máscara, auténticamente, y muestra cómo vivir la alteridad defendiendo el derecho a la diferencia.

Con una conciencia social satírica, transgresora, plena de humor e ingenio, en *Emelina Cundiamor* Eugenio Hernández Espinosa ha desmantelado tanto la definición hegemónica de otredad en categorías de oscuridad e irracionalidad, como el primitivismo y el impulso mimético de enmascaramiento que ellas promueven. Mientras, propone una relatividad cultural, heterogénea y emancipadora, mediante el desenmascaramiento y la autenticidad.

NOTAS

¹ Trinidad Rolando recibió la Mención Laurencia, de la Editorial de la Mujer, por la representación de la obra en el II Festival Nacional del Monólogo (1989). Asimismo, le fue otorgada la mención de Dirección del Premio Segismundo del mismo festival.

² Actriz nacida en Santiago de Cuba y graduada en 1990 por el Instituto Superior de Arte de La Habana, que ha representado varias obras de Hernández Espinosa. Recibió el Premio de actuación femenina en el XII Festival de Pequeño Formato en Santa Clara, así como el Premio de actuación

femenina del I Festival Nacional del Monólogo cubano en Cienfuegos, evento en el cual también se hizo acreedora del Premio de la Asociación Hermanos Saíz y del Premio del Centro de Cultura comunitaria.

³ Las citas al texto de Hernández Espinosa provienen de esta edición.

⁴ Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Música Mundana Maqueda, Madrid, 1998, p. 227.

⁵ *Ibidem*, pp. 227-228.

⁶ A los cuarenta años de su creación, la investigadora Inés María Martiatu Terry coordinó un volumen de estudios críticos dedicados exclusivamente a esta obra para ser publicado en La Habana.

⁷ Para un desarrollo de las ideas fanonianas, se han consultado, además de textos de Fanon como *The wretched of the Earth* (prefacio de Jean-Paul Sartre), Grove Press, New York, 1963 y *Black skin, white masks*, Grove Press, New York, 1967, a Homi K. Bhabha, Nigel C. Gibson y el artículo «Critical Fanonism» de Henry Louis Gates Jr.

⁸ Sobre la mímica, se han consultado de Bhabha «Remembering Fanon: Self, Psyche, and the Colonial condition», en *Rethinking Fanon* (ed. Nigel C. Gibson), Humanity Books, New York, 1999, pp. 179-196 y «Of Mimicry and Man: the ambivalence of colonial discourse», en *The Location of culture*, Routledge, New York, 1994, pp. 85-92.

⁹ Sobre la máscara y la mímica he optado por las teorizaciones de Fanon en *Black skin...* y de Bhabha en los dos trabajos mencionados.

¹⁰ Véase Frantz Fanon: *Black skin...*, pp. 18-19.

¹¹ *Ibidem*, pp. 54-55.

¹² *Ib.*, pp. 63-84.

¹³ Cf. Jean-Paul Sartre: *Anti-semita and Jew*, Schocken Books, New York, 1948.

¹⁴ Véase Frantz Fanon: *Black skin...*, Grove Press, New York, 1967, pp. 11-12.

¹⁵ Para este proceso, consúltese a Frantz Fanon: *Black skin...*, pp. 63-108.

¹⁶ Véase Homi K. Bhabha: «Of Mimicry and Man...», pp. 88-89.

¹⁷ *Ibidem* p. 89.

¹⁸ Bhabha, en «Remembering Fanon...», p. 190, comenta sobre esta correspondencia.

¹⁹ Eugenio Hernández Espinosa: «Emelina Cundiamor», en *La soledad del actor de fondo (Monólogos cubanos)*, Ediciones Unión, 1999, p. 53.

²⁰ Anca Vlasopolos: «Venue Live! Sarah Bartmann, the Hottentot Venus, Re-Membered», en *Mosaic* 33/4, diciembre 2000, pp. 129-143.

²¹ Richard Terdiman: *Discourse/Counter-Discourse: The theory and practice of symbolic resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 36.

²² Cf. Anne McClintock: *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, Routledge, New York, 1995. La autora discurre lúcidamente sobre el valor social de la labor doméstica de la mujer y el desconocimiento que [esta] sufre (pp. 169-173).

TÍBOR GALARRAGA: UNA INVITACIÓN A MIRARNOS POR DENTRO

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

La Habana, 1956. Crítico e investigadora teatral, editora y profesora. Doctora en Ciencias sobre Arte por el Instituto Superior de Arte. Trabaja al frente de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas y de la revista especializada de teatro latinoamericano *Conjunto*. Es curadora y directora de Mayo Teatral.

CUANDO EN MARZO DE 1989, DURANTE LA SEGUNDA EDICIÓN del Festival del Monólogo, Eugenio Hernández Espinosa estrenó su pieza *Emelina Cundiamor*, interpretada por la actriz Trinidad Rolando, nos hizo simpatizar con aquella negra trabajadora que, gracias a su esfuerzo había merecido una vivienda, que siempre se había sacrificado por su marido y que ahora decidía de una vez por todas rebelarse, al sentirse una víctima de la enajenación por parte de un hombre aconplejado e insensible que nunca había logrado asumir su propia identidad. Emelina subió a distintos escenarios para descargar su auto de fe en sí misma, y con su lenguaje ocurrente y llano, entre chistes y recuerdos patéticos, denunció prejuicios que tenían que ver con posiciones de género, clase y raza. Casi tres lustros más tarde una nueva actriz, Monse Duany, asumió el rol y revivió al personaje, con el que obtuvo el Premio de Actuación Femenina en el Primer Festival del Monólogo Cubano, organizado por el Teatro Terry como una forma de estimular la dramaturgia nacional.

Ahora, gracias a la persistencia de Eugenio –que no ha abandonado el monólogo con otros textos como *Lagarto Pisabonito*–, tenemos la ocasión de conocer de cerca a aquel hombre «intrínsecamente transculturado» del cual nos

hablaba Emelina: su ex marido Tíbor Galarraga, un negro que fue enviado a estudiar a Hungría, se hizo ingeniero y suplantó su nombre original y castizo de Benito por un apelativo eslavo de eufonía ambigua. El texto tiende lazos argumentales y establece referentes con el primero, como guiños para el espectador avisado, aunque alcanza una unidad que lo hace no dependiente de aquel. Y cuál no sería la sorpresa al descubrir en este nuevo rol –que se me antoja mucho mejor delineado, complejo y perdurable que el modelo femenino precedente–, aristas que modifican el retrato deleznable que nos hiciera la mujer. También al entender, desde su raigal vocación introspectiva, profundas razones que tienen que ver con causas, consecuencias y azares de la supervivencia de prejuicios racistas en estratos diversos de la sociedad cubana, que incluyen –con perspectiva autocrítica– a aquellos directamente afectados e implicados en su superación y en hacer valer una verdadera equidad. Desde la educación recibida en la familia, enfocada hacia el blanqueamiento como una forma segura y pragmática de «adelantar», hasta la inserción en la sociedad y los múltiples roles que asume el individuo.

El primer rasgo que llama la atención es la compleja caracterización de Benito o de Tíbor, quien, desde algunas aristas, no

responde a los rasgos con los que se ha rotulado con frecuencia al cubano, visto en realidad desde el estereotipo. Prefiere el vodka al ron y el té al café, aunque cuando abre la botella de Smirnov deje caer al piso el primer trago para destinarlo a Elegua, no baila rumba ni guaguancó ni le gusta el arroz con frijoles negros. Y aquí Eugenio se propone a las claras asumir los riesgos al negar visiones tópicas que en ocasiones se han querido ver como paradigmas esenciales o que, al menos a

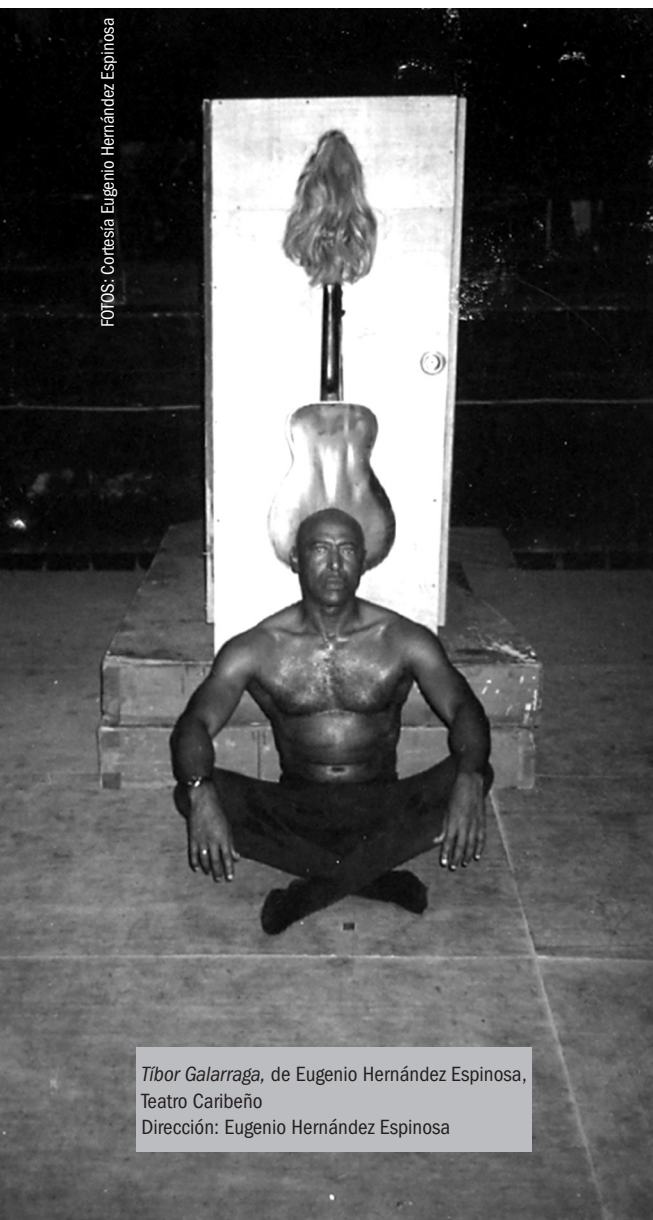
de lejos una perspectiva similar a la del catedraticismo bufo, aunque él mismo afirme que «Yo no soy negro para disquisiciones baladíes», y al mismo tiempo defiende con pasión su derecho a repudiar el mal gusto, y a combatir visiones etnológicas paternalistas y discriminadoras desde la postura de la otredad hacia su condición racial. Porque responsabiliza con el racismo tanto a blancos como a negros, cuando deplora el negrito gracioso, simpático, que se asume a sí mismo como un bufón empeñado en agrandar, y presupuesto de antemano con seguros atributos para el baile, el choteo o el derroche sexual. Él distingue dos posiciones contrapuestas:

El Negro Objeto, tú y los como tú: la propagación endémica de las manifestaciones contrapuestas del orden real de las cosas. Y, según las leyes del desarrollo, el Negro Objeto, por hipertrofiada actividad humana sumisa y contemplativa, apapipia, degenera y al final de esa degeneración sistémica, se colapsa y nada más se proyecta en tiempo y espacio para rumbear, bembetear y hacer reír a los blancos. Porque los Negros Objetos no piensan. En cambio el Negro Sujeto es el desarrollo consubstancial de la materia formativa en constante transformación de su carácter. El Negro Sujeto piensa. Yo, Tíbor Galarraga, pienso. Pero no pienso por pensar. Pienso con exigencia y creatividad, porque no soy un negro unilateral, ni homogeneizado, ni múltiple. Soy un negro indivisible; un negro que sintetiza las leyes de la concepción estética de la naturaleza del arte y de las leyes de su desarrollo.¹

Eugenio Hernández pone sobre el tapete la solidez de la noción de cubanía, defendida por encima de clasificaciones raciales, y sus posturas antípodas encarnadas en frecuentes reticencias ocultas o abiertas en las más sencillas conductas cotidianas. El texto se propone también revisar y poner en debate afirmaciones que encubren sociologismos vulgares o verdades elevadas a categoría de ley a fuerza de ser repetidas, separadas de análisis de mayor alcance, como cuando discute el enunciado de que solo la Revolución dio al negro categoría de persona, y enarbola los ejemplos de ilustres figuras de incuestionable prestigio en contextos prerrevolucionarios, como Antonio Maceo, Juan Gualberto Gómez, Aponte, Manzano, Jesús Menéndez, Aracelio Iglesias, Lázaro Peña, Blas Roca o Nicolás Guillén. Y nos sentimos parte de una aproximación fácil e insuficiente a las contradicciones que se enuncian.

Esas posturas revelan honestidad y convencen, gracias a la verosimilitud y a la fuerza con la que el actor Wilfredo Candebat dibuja el trazado del personaje, a veces enérgico y seguro, a veces deprimido, dubitativo y vulnerable. Se encuentra apegado de manera sensible a sus objetos, a su maleta que carga lo poco que en verdad posee –porque es, como él mismo alude,

FOTOS: Cortesía Eugenio Hernández Espinosa



Tíbor Galarraga, de Eugenio Hernández Espinosa, Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

un nivel proverbial, legitiman muchas supuestas aproximaciones al problema de la identidad.

Pero además, Tíbor habla a veces en un lenguaje filosófico y maneja conceptos eruditos extraídos de disciplinas científicas que aplica en actitud de «pedagogo», lo que pareciera conferirle cierta razón a Emelina, cuando su postura nos recuerda

una variante presente de «Juan sin na»-, a su álbum de fotos de la estancia de estudios en Europa, a su camisa verdeolivo, que uno adivina vinculada a epopeyas internacionalistas en tierras africanas, y a pequeñas cosas que representan sus más preciados valores, adquiridos en el arduo aprendizaje de la vida diaria.

El actor transita con eficacia por los estadios emocionales del papel, sabe articular tonos para lo íntimo y lo social, para llevar a su problema cotidiano las nociones de la dialéctica o el orden caótico que vive el mundo, y logra transmitirnos con organicidad la angustia o la frustración, la suficiencia de sus convicciones y la incomprensión de una mujer que ahora no vemos con tanta claridad, al entender las verdades del otro. Solo desentona al inicio cierta subrayada afectación en las modulaciones de la voz, quizás impostada hacia lo agudo en demasía, que se corresponde a nivel del texto con algunas tiradas en las que al autor se le va la mano en la carga conceptual del discurso. Se resiente la fluidez sintáctica y la dosis de acción que demanda la palabra teatral, aunque constituyen momentos fácilmente sintetizables sin que se pierdan las esencias del sentido.

El desempeño psicofísico del intérprete, la manera cuidada y a la vez elocuente de aprovechar en escena la presencia de un cuerpo dúctil y de mostrarlo ostensiblemente, la sinceridad con la que revela al personaje capaz de asumir sus errores para con la mujer, y de analizar las causas que le han llevado a claudicar en algunos de sus principios, al reclamarle derechos éticamente discutibles, hacen de su trabajo una creación inteligente que estimula el disfrute productivo, que conduce a pensar desde la distancia y a entender razones, a transitar de la risa a la pena o a la ironía reflexiva.

Son méritos que le han valido a Wilfredo Candebat una cálida recepción por parte de los espectadores durante sus presentaciones en La Habana, Pinar del Río y Santa Clara y por los cuales obtuvo mención de actuación masculina en el Concurso Caricato 2003 y, en el XIII Festival de Teatro de Pequeño Formato de Santa Clara, los Premios a la mejor actuación masculina otorgados por el jurado central y por la UNEAC. La

obra se alzó también con el Premio al mejor texto dramático y con el Premio de la Popularidad.

Tíbor Galarraga, de Eugenio Hernández Espinosa, desde un lenguaje escénico sencillo y *minimal*, que se apoya decisivamente en la palabra y en los recursos del actor para transmitirnos ideas y sensaciones, mira al presente e insta a una discusión sin ambages, en el escenario y más allá de él, cuando las luces se apagan, acerca de un tema sensible en la sociedad cubana y no suficientemente pensado, mientras nos invita a mirarnos por dentro.

NOTAS

¹ Eugenio Hernández Espinosa: *Tíbor Galarraga*, en *Quiquiribú Mandinga*, T. I, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009, pp. 281-282.



CHITA NO COME MIEDO: SUBALTERNIDAD Y VIO- LENCIA EN EL TEATRO DE EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

La Habana, 1956. Crítico e investigadora teatral, editora y profesora. Doctora en Ciencias sobre Arte por el Instituto Superior de Arte. Trabaja al frente de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas y de la revista especializada de teatro latinoamericano *Conjunto*. Es curadora y directora de Mayo Teatral.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA ES UN AUTOR FUNDAMENTAL del teatro cubano, desde que en 1967 estrenara *María Antonia*, un clásico de la dramaturgia nacional. Su heroína trágica es una negra pendenciera y humilde, hija de Ochún e inmersa en un medio social discriminatorio y en un contexto mágico-religioso estremecedor, que parece aplastada por sus circunstancias.¹ Otra vez Eugenio saca a relucir la historia de una mujer negra, esta vez del presente, atravesada por la violencia y la subalternidad. Se trata de *Chita no come maní*, estrenada en marzo de 2005 por su Teatro Caribeño, cierre del espectáculo *¿Quién engaña a quién?*, conformado por tres historias del mismo autor en las que son comunes las reflexiones críticas sobre sexualidad.

Niurka y Giacomo sostienen un vínculo tortuoso detrás del cual aflora la relación de poder que ejerce un italiano sobre una joven mujer cubana, negra, a quien se ha llevado a su país después de contraer matrimonio. Giacomo establece su autoridad al enunciar: «Te pagué como una mercancía, como una mercancía te saqué y como mercancía te utilicé. Tú y tu familia se creyeron que yo era un empresario». Dice haberla comprado al padre por cincuenta dólares, una botella de aceite de oliva y un perfumito barato para su madre, con lo que retoma con sarcasmo el relato brutal de transmigración de esclavos africanos y su impacto en la identidad, el mismo que hace que la mujer llegue a preguntarse: «¿De qué mierda estamos hechos los negros que no sabemos escoger libremente nuestro destino?».

Cuando subsisten agudas diferencias económicas entre Europa –y los Estados Unidos– y la América Latina y el Caribe, el comercio, así como la violencia sexual son una más que nueva y extendida modalidad de explotación que, en una

sociedad de orientación y aspiraciones socialistas, reemerge como consecuencia de la crisis de valores provocada por la crisis económica que forcejea con la política.

El hombre también se revelará en su condición subalterna: trabajador humilde de un pueblito periférico, reúne sus ahorros para ir a otro país en busca de una mujer que en el suyo no puede conquistar. Se siente engañado por ella desde un curioso complejo de culpa –¿por su herencia colonizadora?–. Se venga encerrándola –«Con una noble perfección he hecho tu habitat, también con una dosis de desesperanza que revela, cosa que no he podido evitar, cuánto mal me has hecho»– y comercia sexualmente con su presa.

Así, el viaje de ella a Italia, que despierta su añoranza –no exenta de ironía crítica– por el malecón habanero, el bullicio ensordecedor y también los apagones y las interminables colas que tanto detestaba, es clave para la acción de des-jerarquizar, desde el componente cultural, la diferencia centro-periferia que en otros órdenes opera a favor del hombre. Ambos son sujetos de algún modo des-territorializados, proyectados desde su condición «diaspórica» –ella finalmente admite que se ha casado para huir de su país en busca de algo con qué aliviar el peso de su familia; él ha tenido que intentar su realización emocional y humana fuera de su medio–; ambos son, alternadamente, de dentro y fuera; sus identidades están deconstruidas.

El autor maneja referentes diversos desde una perspectiva que juega con la ambigüedad, con lo no dicho. Así, el personaje masculino retoma como suyo el nombre de Giacomo Leopardi, el mayor poeta lírico de la Italia decimonónica, cuya exquisita sensibilidad contrasta con esta proyección

sexista y racista. Y otorga a la mujer el emblemático nombre de la popular mona hollywoodense, Chita. El juego psicológico fluye entre roles supuestamente estereotipados que mostrarán sus verdaderos rostros, humanos por su naturaleza contradictoria. Y que, extrañamente, llegarán a entenderse más allá de la transacción de valores y la guerra entre sexos, cuando se asumen en toda su complejidad. Agotados, vencidos, preguntándose quién ha engañado más al otro, desde sus respectivas zonas de abandono podrán unirse.

La pieza evoca rasgos costumbristas como estampa de radiografía social, en alusión a contradicciones de la realidad cubana; debate la información documental que ofrece una guía turística que consigna a los negros como minoría, lo que da pie a examinar visiones folcloristas y turísticas, y saca a la luz máscaras sociales. El realismo sucio está presente desde el regodeo en el lenguaje vulgar y en la explotación sexual de la mujer, a quien Giacomo ofrece a sus amigos como presa apetitosa, mientras disfruta del mezquino placer de tener algo que los demás desean.

El ámbito que elige Eugenio como director es una suerte de jaula, corporeizada en una cuerda de acero, que delimita los espacios y movimientos de cada uno. Niurka es la fiera que gatea, reptar y se mueve en círculos, hasta que su astucia le permite liberarse. Su cuerpo se proyecta a partir de una economía forzada del exceso, que combina su voluptuosidad natural y el valor de uso y de cambio que le impone su «dueño». Monse Duany explota su presencia en función de subrayar la voluptuosidad, mediante un vestuario ceñido, con un short mínimo, una blusa escotada y anudada a la altura del sostén negro que se insinúa, y medias negras de malla. Giacomo, interpretado por Nelson González, rubio y de ojos claros, domina el espacio con gestualidad agresiva. Su proyección corporal es también excesiva, se yergue sobre el baúl o se sienta recostado en él abierto de piernas, desafiante. Se regodea en

observar a Niurka desde distintas posiciones, la asedia. Descalzo, cambia el ritmo de sus pasos alrededor, fustiga la «jaula» con su cinto, habla de frente al público o se enmascara.

Programada en el cine-teatro City Hall, sede de Teatro Caribeño en la popular barriada del Cerro, la puesta dialoga vivamente con sus espectadores –más de un centenar– desde una relación de intimidad. Con su concepto minimalista que acentúa la proyección corporal de los intérpretes, iluminada en rojo la escena evoca un neorealismo de reminiscencias cinematográficas que exalta sensualidad, pasiones encendidas, perversidad y miserias del espíritu: «¡claro que te amé!, con la fugacidad de una brisa en el calor más intenso de mi suelo. Pero, ¿por qué tenía que amarte de otra forma?», dice ella.

Porque también aflora la rebeldía inconforme ante la propia condición subalterna, la defensa del derecho a vivir plenamente, a superar estigmas y fatalismos que un proceso de profundas transformaciones aún no ha podido desterrar. Y Niurka, que no come maní, ni los plátanos que le han destinado, puede vencer el miedo y la violencia.

NOTA

¹ Cuesta resumir en pocas líneas el alcance de esta obra, pues la protagonista, nunca derrotada, de algún modo elige su muerte como una suerte de escape, de inmólación y fuga de la miseria económica y moral de su entorno. Recomiendo a los interesados consultar muy diversas aproximaciones, especialmente las de Inés María Martiatu y Graziella Pogolotti en *Una pasión compartida: María Antonia* (Selección y prólogo de Inés María Martiatu), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2004.

Cheo Malanga, de Eugenio Hernández Espinosa,
Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

EN 1962 EL CRÍTICO MARTIN ESSLIN UTILIZÓ EL TÉRMINO TEATRO DEL ABSURDO PARA CLASIFICAR LA OBRA de algunos dramaturgos que no podían ubicarse dentro de los cánones tradicionales del teatro occidental. Posteriormente, se denominó así al género más popular y revolucionario del siglo XX, cuyo origen se remonta a Albert Camus -con el relato «El extranjero» y los ensayos incluidos en *El mito de Sísifo*, (1942)- y a Jean-Paul Sartre -*El Ser y la Nada*, (1943)-. En el teatro es fundado esencialmente por el rumano-francés Eugène Ionesco -*La cantante calva* y *La lección*, (1950); *Las sillas*, (1952) y *El rinoceronte*, (1959)-, el irlandés Samuel Beckett -*Esperando a Godot*, (1952) y *Final de partida*, (1959)-, el francés Jean Genet -*Las criadas*, (1947) y *El balcón*, (1957)-, el ruso-francés Arthur Adamov -*El profesor Taranne*, (1952)-, el polaco Slawomir Mrozek -*Policía*, (1958)-, el español Fernando Arrabal -*El cementerio de automóviles*, (1957)-,

El Teatro del Absurdo se nutre de lo anti-
guo y de lo moderno, aplicando un método
riguroso para acercarse e interpretar la
realidad en todas sus circunvoluciones,
contradicciones dialécticas e irracionales
de lo individual y social.

JOSÉ TRIANA,
Teatro del absurdo

ALBERTO CURBELO

Camagüey, 1957. Dramaturgo, poeta, narrador y crítico teatral. Fundador, director general y artístico del grupo Teatro Cimarrón. Obras de teatro, cuentos, poemas, artículos y ensayos suyos han sido publicados en Cuba, México, Puerto Rico, Nicaragua y España.

LA ABSURDA REALIDAD DEL SER

FOTO: Alina Morante

el inglés Harold Pinter –*El guardián*, (1959)– y los cubanos Virgilio Piñera –*Falsa alarma*, (1948)–, Antón Arrufat –*El caso se investiga*, (1957)–, Ezequiel Vieta –*Los inquisidores*, (1956) y *Los perorantes*, (1958)– y José Triana –*El Mayor General hablará de Teogonía*, (1956) y *La noche de los asesinos*, (1960)– que escriben las más distintivas obras del absurdo criollo en los años cincuenta del siglo XX.

Los dramaturgos del patio no solo se insertaron en el naciente género sino que lo gestaron al mismo tiempo que los europeos. Como puede apreciarse por sus fechas de escritura, *Falsa alarma* antecede a *La cantante calva* y a *Esperando a Godot*, aunque, desde luego, lo absurdo siempre ha estado presente en la vida y, por ende, en los elementos constitutivos del teatro occidental –Aristófanes, Plauto, la farsa medieval, los intermedios grotescos de Shakespeare, la Comedia del Arte– con escenas irracionales en las que prima la hilaridad y lo grotesco, tal como apareció también en el cine en las películas de Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy, los Hermanos Marx y Buster Keaton. Pero Piñera, Arrufat, Vieta y Triana desbordaron la copa europea con los mecanismos de comunicación verbal del teatro vernáculo y el cáustico choteo criollo, ya que lo que no tiene pie ni cabeza en sus textos es más que una simple búsqueda teatral: discurre desde una psicología tropical en la que el choteo es un desgestionador espiritual que se rebela contra la autoridad del sentimiento en situaciones no lógicas o extremas.

El cubano es tan «cheche», tan celoso de su independencia, que no quiere aparecer sometido ni siquiera a su propia emoción. Muchas veces, en el teatro, en el cinematógrafo, observamos que algún espectador vecino se ríe o dice algo jocoso en el instante más patético de la representación. Solemos pensar que es un salvaje. Algunas veces lo es; otras, es un pobre diablo que tiene un nudo en la garganta. El choteo viene entonces a ser como un acto de pudor, un pliegue de jocosidad que nos echamos encima para esconder nuestra tristeza íntima, por miedo a aparecer tiernos o espirituales.¹

Por lo que el absurdo, no ya como proyección grotesca de una u otra escena sino como género teatral, va a dominar la dramaturgia cubana en oposición a un teatro mimético, dado el talento del cubano ante los hechos que subvierten su vida. El propio Piñera confesaba, a propósito de *La boda* –también escrita en esa década, en 1957–, que «cuando la gente pierde el control, cuando las amarras de la razón se sueltan, los peores dislates pueden esperarse».²

JUNTOS, PERO NO REVUELTOS

Para algunos, principalmente en el extranjero, Eugenio Hernández Espinosa es solamente el afamado autor de la mítica *María Antonia*, después de que Roberto Blanco la convirtiera en un extraordinario suceso escénico en 1967. Incluso, desconocen a *La Simona* (1973), monumental pieza de la dramaturgia latinoamericana en la que una india chilena encausa reivindicaciones que, en las últimas décadas del pasado siglo, ganarían protagonismo con el Movimiento de los Sin Tierra en Suramérica. Mucho menos se conoce su *Teatro del Absurdo*. El tomo *Delirium Tremens*,³ que agrupa cuatro de sus obras del género, muestra a un Eugenio totalmente desconocido para el lector, quizás insospechado, pero revelador siempre de los más disímiles conflictos que enraizan –y acaloran– al pueblo cubano.

Si Piñera, Arrufat, Vieta y Triana desbrozan las guardarrayas del absurdo, posteriormente trilladas por otros autores desde concepciones y «estrategias» que contraen tributarios lazos con los dramaturgos europeos, Eugenio apenas toma determinados elementos para reciclarlos en un contexto diferente y diferenciador: la vida diaria de los cubanos, a partir de una realidad social en la que el negro y sus referentes culturales emergen como protagonistas, lo que resulta un hecho inédito en el género. La tensión que generan la subsistencia y las penurias materiales y espirituales de la familia cubana contemporánea, especialmente la integrada por negros y mestizos, le permiten cristalizar el absurdo en molde propio y manejar con eficacia sus fórmulas dramáticas, sobre todo idiomáticas, para desmontar la incomunicación que lesiona la convivencia entre padres e hijos, en la pareja o, desde aristas insospechadas, revelar el circular conflicto de los prejuicios raciales y morales que aún subsisten en la sociedad cubana.

Es la incomprensión, son las circunstancias sociales, son los hombres y no los dioses los que determinan ese *destino cerrado y circular* de sus héroes. De ahí que lo mítico devenga realidad social y quede como analogía, como reflejo ultramundo de la incapacidad de los personajes para vencer los obstáculos que el sistema económico, el color de la piel y la moral del grupo levantan como barreras inexpugnables.⁴

Deudor de una tradición literaria que nos llegó con Cervantes, con Quevedo y Gracián, con Góngora, Garcilaso de la Vega, Fernando de Alva Ixtilxóchitl y Sor Juana Inés de la Cruz, con Valle-Inclán y Lorca, con Borges, con Carpentier y Severo Sarduy; pero también con la oralidad y múltiples culturas africanas, en determinados espacios –sobre todo en las universidades norteamericanas y europeas– se le reconoce por su contribución a la deconstrucción del sujeto negro en la literatura caribeña. Pero apenas se le distingue por una escritura en la que nos re-descubre una identidad ideológica y, a través de esa identidad, una lengua y un pensamiento filosófico criollos. Ya que en una búsqueda que responda a su propio lenguaje escénico, aunque no es una reproducción literal del lenguaje de los barrios habaneros, encuentra eficaz apoyo en los discursos marginales no escriturales, en las prosodias subsaharianas que subsisten en los sistemas mágico-religiosos cubanos y en el intertexto con discursos filosóficos contextuales, el cancionero infantil y el devocionario popular.

Impelido por su origen racial y de clase a una reelaboración de los preceptos del absurdo, trabaja el verbo no solo para decir, sino como imagen y retozo del hablante, erigiendo metáforas de gran efectividad teatral a partir de las retahílas, adivinanzas y juegos de palabras propios de las jergas callejeras. Exploraciones semánticas que se remontan a su niñez, cuando inventaba palabras y le gustaba buscar efectos extraños, absurdos y habitualmente humorísticos, transgrediendo las leyes de la lógica, la semántica y la sintaxis, que es lo mismo que hace el soberano al crear, con palabras carentes de significado y con hechos absurdos, las nanas y rimas infantiles. Estas, como las jitanjáforas y los juegos, tienen mucho que ver con sus neologismos y el tipo de construcción que realiza el dramaturgo para que la palabra sea juego, sonido, reflejo de los oscuros rincones de la sociedad.

Al igual que los escritores jalonados por el ultraísmo, el dadaísmo y el surrealismo, Hernández Espinosa también se aferra a la tradición *nonsense* y explota las posibilidades de creación y experimentación que le ofrece el castellano hablado en Cuba, que incorpora préstamos del taíno y de las lenguas subsaharianas. Con ello se emparenta con el novelista Guillermo Cabrera Infante, aficionado a los retruécanos y a los juegos de palabras para extraerles todas sus posibilidades expresivas, y se enlaza además con las jitanjáforas del poeta camagüeyano Mariano Brull, en los que prima el efecto fónico, el juego de palabras y el sinsentido, con los *Limericks* del inglés Edward Lear y las llamadas «palabras maleta» del famoso autor de *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll. Igualmente, con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, al dedicarse –siguiendo su consejo– «a la diversión pura y diáfana, que define la vida y la aúpa»; también con las canciones de cuna españolas rescatadas por Lorca, con las invenciones léxicas del argentino Oliverio Girondo y con los cócteles idiomáticos del poeta puertorriqueño Hjalmar Fax, que mezcla el castellano con el inglés.

Eugenio se vale de sus neologismos, de los trabalenguas, de las frases onomatopéyicas, ensalmos, de las nanas y canciones populares que desdeñan la lógica y la gramática, e inserta en su discurso textual –a la manera de Hjalmar Fax– rezos y palabras yoruba y de otros dialectos subsaharianos; pero sin que ello le reste comprensión y efectividad teatral a la acción:

Quizás mi modo de asumir nuestra lengua –me confiesa– tenga alguna relación con el hecho de que me gusta mucho cantar y bailar. Siempre escuché el ritmo de las palabras a la hora de escribir, siempre traté de impregnar una sonoridad popular a la frase. Rogelio Martínez Furé llega, incluso, a cantar sus versos, los construye como si escribiera la letra de una canción. No niego el teatro de imágenes, pero para mí la palabra es fundamental. La palabra como imagen, digo. Siempre he creído en ella como hecho mágico, como conjuro, exorcismo. Hay que despojarla de su cotidianidad, de ese lugar que la va lastrando y deja el sedimento de la inutilidad. Hay que encontrar la otra palabra, la que uno va tallando como una madera hasta descubrir su forma precisa, la tensión necesaria. «Las palabras –decía mi maestro Alejo Carpentier– pueden




evocar imágenes que no están forzosamente vinculadas a ellas y poseen una *vida secreta* que escapa a la percepción del obtuso [...], las palabras pueden tener significados imprevistos en sí mismas». ⁵ Hay que dejar las palabras en libertad. Que las palabras representen, que revelen el misterio y la existencia latente en la poesía. Sin poesía no hay teatro. Y me refiero, desde luego, a la poesía que mueve la lengua, la cultura oral. La poesía popular. La que está presente en los refranes y proverbios, en los aforismos, en los dichos, en las pullas y escupitajos orales del pueblo. El teatro, ante todo, es poesía: poesía de la palabra y poesía de las imágenes, de la acción.

La paranomasia entre dos o más vocablos se convierte muchas veces en un recurso que el dramaturgo explota hasta sus últimas consecuencias para configurar el concepto y la poesía de las imágenes que subyacen en el juego fónico. Pero ello, en su escritura, no es un recurso con el que intenta velar el conflicto y ajustarse a las recetas del absurdo, porque está presente en su tragedia, en el drama de corte histórico, en la comedia y el teatro de calle, en sus patakines y, desde luego, en sus piezas de teatro para niños y de títeres.

PUZLE SOLARIEGO

Eugenio no persigue el absurdo: la realidad cubana es absurda. Algunos la han calificado –entre ellos, el poeta Robert Desnos– de surrealista. Otros, de insólita, desatinada y grotesca. Es absurda cuando la mirada del dramaturgo se adentra en las cuarterías del Cerro, donde las familias conviven sin un mínimo de privacidad o de reserva según sus necesidades espirituales o profesionales, lo que provoca, desde luego, espinosos conflictos de intereses e, incluso, incomunicación cimentada por el asfixiante entorno y la lucha cotidiana por la sobrevivencia. ⁶ Tramas que rara vez reconocemos en el escenario, en el cine o en la televisión na-



El Masigüere, de Eugenio Hernández Espinosa,
Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

cional; pero que, en su caso, se entrecruzan sin que exista deslinde entre la realidad y la invención, entre lo que pudiéramos reconocer como sus vivencias y la creación de una realidad ficcional que parte del medio en que se crió y educó.

Tal vez por eso los componentes del absurdo emergen también en sus comedias y dramas, sobre todo en los que abordan nuestro contexto social. Incluso en los patakines, donde llega hasta insertar a los dioses del panteón yoruba en el solar de la Piña Podría –su Macondo–, como en el caso de *Changó Valdés* (1980), que inspirara a Manuel Octavio Gómez para filmar la primera comedia musical del cine cubano.

Mi infancia y juventud –afirma el laureado dramaturgo– transcurrieron impregnadas por esos elementos subversivos de la barriada del Cerro, de sucesivos contrastes y alternancias. Fui encauzado por un aprendizaje capaz de afrontar las dificultades y obstáculos de ese ambiente social de contradicciones casi obsesionantes, que oscila entre la pobreza y la decadencia, entre los mitos pequeñoburgueses y la frustración o el hastío, entre la represión, lo grotesco, lo absurdo, el crimen, la sencillez y la ingenuidad de muchos de sus moradores.⁷

Aspectos que hay que tener muy en cuenta a la hora de apreciar su acercamiento al género. Porque en el sorprendente *Puzzle*, compuesto por los ejercicios dramáticos *Bim Bom*, *Te juro Juana que tengo ganas*,

Convivencia y *Pan duro*, el dramaturgo asimila esos ambientes precarios de un modo diferente a *María Antonia*, a *Calixta Comité*, a *El ambia*, al ya citado patakín *Changó Valdés* y a otras obras suyas que se desarrollan en la barriada del Cerro. Centra la atención del espectador más en la acción interior de los personajes que en su entorno, signos y expresiones culturales, al desmaterializar la escenografía y dar a los objetos una función físico-simbólica, metafórica, tal y como hace con el mendrugo que come La Viuda durante todo el acto velatorio en el que transcurre *Pan duro*, que precisamente concluye ella al expresar: «¿Qué sería esta vida fofa y blanda sin un pan duro?».

El acto de comer, aun mientras llora, revela inmediatamente en esta obra el origen lúdico y artificial de la escena, y subraya una realidad omnipresente y paralela que apenas puede percibirse en los (¿resignados?) diálogos, que hace circular en un marasmo de disquisiciones metafísicas sobre la vida, sus apreciaciones personales y la realidad en que malvive. En *Pan duro*, al igual que en las otras concisas piezas de *Puzzle* –que se leen y representan como episodios de una misma pareja, empeñada en enmascararse en otros personajes para buscar otras realidades e irse de lengua con criterios y sentimientos velados–, Hernández Espinosa sitúa el conflicto tangencialmente entre la pasión y la razón, entre lo que debe ser y lo que desgraciadamente los sumerge en una trivial conversación, como si fuesen desconocidos o gente que acaba de conocerse.

De modo que es doble la confrontación a la que el espectador se enfrenta, sin estar al corriente. Pues, al no hallar una comunicación cotidiana, los protagonistas de estas falsas contingencias echan mano de un artificio especial: transmutarse en otros personajes, para que en el avispado careo transcurra lo que no es (¿o es?) en su coexistencia. Esta ingeniosa circunstancia da valiente salida al reparo y a la ponderación de la diversidad. El equívoco, la conversión del personaje en su contrario, la exageración de sus virtudes o defectos y la contrapuesta

disparidad de sus pensamientos siembran el ilógico follaje de las acciones; pero, también, la posible interacción entre los confidentes una vez que ha concluido su «representación».

Por ejemplo, cuando al final de *Te juro Juana...* se descubre la verdadera identidad de Paco –que hasta ese momento ha sido Adán, Justo, etc.–, el espectador siente que no solo se transmuta su juicio de lo representado sino del posterior suceso, aquel que no alcanza a ver personificado porque ha de ocurrir justo cuando donde concluye la pieza:

PACO. (*A punto de desfallecer de placer.*) ¡Te juro, Juana, que tengo ganas!

JUANA. (*A punto de desfallecer.*) ¡Te juro, Justo, que tengo ganas!

PACO. Hoy con Justo. ¿Y mañana con quién?

JUANA. ¡Conquiénesabe!

PACO. Conquiénesabe no es nombre común.

JUANA. Dejemos ya los nombres comunes y añadamos a la lista nombres singulares. De tal singularidad que haga, de nuestras relaciones cotidianas, relaciones imperecederas. Y así podré levantarme todas las mañanas con un nuevo incentivo para tener ganas.

PACO. ¿Seguro, Juana, que tienes ganas?

JUANA. El agua está para chocolate, Justo.

PACO. Y justo a tiempo, el Biscocho.

JUANA. Gaceñiga, no Biscocho.

PACO. ¡Así nadie te entiende...! El otro día era Sorbeto, ayer Biscocho y hoy Gaceñiga. ¿Por qué eres tan inconstante?

JUANA. ¿No te das cuenta, Paco, que para que Juana tenga ganas tiene que estar en constante variedad de gusto?

PACO. Y de nombres.

JUANA. Me excitan.

PACO. ¿Por qué te excitan tanto mis cambios de nombre?

JUANA. Cada vez que cambias de nombre me resultas otro. Eso me permite pegarte los tarros sin ser infiel.

PACO. ¡Qué complicada eres, Juana!

Con la conversión de Paco en los amantes de su esposa, el dramaturgo añade a lo absurdo del diálogo lo picante de la trama, como antes hizo en el patakín *Ochún y las cotorras* (1980), al desdoblar el Apkwaló (Narrador) en el Excelentísimo Señor Venerable y en Oggún, esposo y amante de la jacarandosa Ochún. Le permite, además, mudar la crisis de la pareja –que hubiese tenido que encarar en otro género– en el trivial enredo, propio del absurdo, con el que los personajes dirimen su verdad oculta.

QUIQUIRIBÚ MANDINGA

Quiquiribú Mandinga marca un hito en la creación literaria de Eugenio Hernández Espinosa. Teatro con elementos del absurdo, teatro del absurdo popular –como él mismo lo ha denominado–, es una pieza clave en su dramaturgia, en la que los tres hermanos ÉL, ELLA –blancos– y EL OTRO –negro–, transitan por situaciones engañosamente carentes de sentido o de sensata conexión con las anteriores.

Pero lo que se percibe aquí como poco razonable es precisamente la fábula que nos desea contar: el disparate de una vida paralizada por imposiciones, dogmas, tabúes y encierros, que los lleva a vegetar en un estado de coma, existencia en la que se autocensuran y se mutilan en sus más elementales necesidades materiales y espirituales.

En *Quiquiribú Mandinga* –razonaba Osvaldo Cano, a propósito de su puesta en escena por Teatro Cimarrón– el juego se torna absurdo. Como en *La noche de los asesinos*, tres hermanos se enfrentan a algo que los supera. Aquí el escollo que los acosa son los tabúes, las imposiciones, las normas de la vida cotidiana que, a la par que organizan y reglamentan, atan y cercenan.

Tales preocupaciones, así como la amalgama constante entre la reflexión filosófica y la cultura popular, no son nuevas en la obra de Hernández Espinosa. El autor de *Odebí, el cazador* y *Lagarto Pisabonito* se ha detenido otras veces a reflexionar sobre ello. Lo que resulta «diferente» en esta ocasión es quizás el empaque, el modo de estructurar, el matiz de absurdidad que le confiere a la pieza.⁸

Como en el teatro de Harold Pinter y de los mejores escritores del género, los personajes «intentan, a toda costa, ampliar y trascender los límites de los cuerpos, de lo físico, y de las estructuras convencionales que nos ha dado el pensamiento de lo real. Se lanzan a una búsqueda de lo ilimitado (fuera, en lo que les rodea; dentro, en la imaginación) y, en pugna, en vituperio, con ese aspecto pavoroso de lo vulgar, de lo común, de la estupidez, de la costumbre, e incluyendo también lo inexplicable, crean una aleación desaforada que resulta un imposible, una insensatez, una patraña»⁹ que cristaliza la subversión y la rebeldía, sobre todo en el tono festivo de las acciones. Tono que es inusual en el género, ya que los amargos procesos de desfamiliarización y despersonalización –tanto en las piezas europeas como en las del teatro del absurdo cubano de la diáspora– son reemplazados por escenas donde la música, la danza y el canto crean la lógica interna del sinsentido escénico como una perpetua prórroga del sentido último de sus acciones: el reencuentro con una espiritualidad que está en ellos mismos y que desconocen. Porque, pese a sus diferencias ideológicas y raciales, la asunción de sus identidades los libera del omnipresente, omnisciente y omnipotente caudillo familiar.

Y esa es, a mi entender, la máxima del dramaturgo. No solo en *Quiquiribú Mandinga* sino en todo su teatro del absurdo y en toda su obra literaria, que incluye también la poesía y la novela: reconocer que la identidad nace de la toma de conciencia de la diferencia; y únicamente con la asunción de estas diferencias se llega a ser ineluctablemente libre.

JÁCARA DEL CALIBÁN CRIOLLO

Ferviente lector de Shakespeare y amigo personal de Aimé Césaire, cuando estaba al frente de la compañía Teatro de Arte Popular le solicitó al director Nelson Dorr el montaje de *La Otra Tempestad*, del destacado dramaturgo y poeta martiniqueño. Aunque esta no es la única ocasión –ni la primera– en que se interesó por la figura de Calibán, pues el calibanismo recorre, de cabo a rabo, toda su obra literaria y cinematográfica. En mi libro *La voz del Otro: Eugenio Hernández Espinosa*, él me comenta sobre el análisis que un crítico colombiano realizara sobre su primera aproximación literaria al legendario personaje de Shakespeare: «Con Tomás Gutiérrez Alea y Michael Chanan llegué a escribir un proyecto que anhelé muchísimo que Titón hubiera podido filmar. Pero su muerte lo impidió. No obstante, ha llamado la atención de los críticos de arte por las ideas que manejábamos, muy cercanas a las concepciones que sostengo en todo mi teatro».



El colombiano Carlos Jáuregui en su ensayo *Canibalia*, Premio Casa de las Américas 2005, señala:

Permítaseme hacer un pequeño paréntesis para discutir brevemente un texto que poca o ninguna atención ha recibido, aunque es crucial para señalar las conexiones entre *La última cena* y el ensayo de Retamar. Me refiero al guión cinematográfico *Calibán*, concebido en 1982 y escrito en 1984 por el mismo Tomás Gutiérrez Alea en compañía de Michael Chanan y Eugenio Hernández, y que, además, contó con la asesoría y la revisión de George Lamming. En una típica inversión (pos)colonial de términos, Próspero es el monstruo. [...] El guión, aunque inspirado en el texto de Retamar –como el propio Gutiérrez Alea explicó en *El verdadero rostro de Calibán* (1989)– acude a otros textos y contextos más decididamente afro-caribeños como *Une tempête* (1968-1969) de Césaire y *The pleasures of exile* de Lamming;¹⁰ el orden sobrenatural de la Isla lo ocupan la santería y los dioses de la tradición yoruba.

Ariel es negro como Calibán –y no mulato como en la pieza de Césaire–. Esta variación paradójicamente reinstala el concepto de clase social. Eliminada la diferencia étnica entre Ariel y Calibán, queda –prominentemente– el asunto de la división social del trabajo y la clase social: «mientras que Calibán tiene que realizar los trabajos duros, Ariel se ocupa de las cosas del espíritu». *Calibán* sortea con un registro afrocubano la racionalidad sincrética y la ideología del mestizaje del *Calibán* de Retamar, y de la *Biografía* de Montejo y Barnet. No ocurre lo mismo con la concepción vertical del *descenso al pueblo*, seguirá definiendo el afro-calibanismo cubano.



Los peces en la red, de Eugenio Hernández Espinosa,
Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

Ariel y Calibán están de acuerdo en la necesidad de deshacerse del tirano Próspero, pero –como en Césaire– no se ponen de acuerdo sobre los métodos. Ariel sostiene que la violencia es inútil y que deben aprender las artes, la ciencia y la magia del maestro; mientras que Calibán aboga por la rebelión y, como Fanon, justifica el efecto descolonizador de la violencia:

«¿Entonces qué, Ariel? Oye bien: la violencia no es algo en lo que tú puedes creer o dejar de creer. La violencia es el fuego que te quema dentro, la rabia que el tirano enciende en nuestra sangre con sus amenazas, sus insultos y su opresión. ¿No la sientes ardiendo dentro de ti? Próspero siempre te está prometiendo la libertad, pero siempre es mañana».

La alianza entre Ariel y Calibán que el guión propone se basa en la construcción de un programa político que salva la distancia entre el intelectual tradicional y el «pueblo», mediante la comunidad de la opresión, la toma de conciencia política del primero y, de nuevo, un descenso arielista a la causa calibánica. En una de las últimas escenas, Ariel, «con su música seductora, ha conducido a Trínculo y a Esteban hasta un pantano donde quedan atrapados. Calibán trata de sacarlos, pero él también queda atrapado en el lodo». Ariel intenta una reconciliación con Calibán: alega que Próspero va a perdonar al monstruo y que entre todos se puede hacer la nación. Calibán, entonces, invoca el espacio común de la opresión y le recuerda a

Ariel que ambos son sirvientes del tirano; antes que la simple identidad étnica, arguye su comunidad de intereses e identidad cultural. Ariel sirve a Próspero pero culturalmente está más próximo a Calibán; por ejemplo, Ariel fastidia a su amo cuando llama a «Changó y a Oggún y a Echu y a otros orichas; [p]ara enseñarle a Próspero que aquí tenemos nuestras cosas y que él tiene que respetarlas. El espíritu alado, angelical, bienintencionado sabe que es afirmación de la propia identidad [...] no suele ser bien vista por el opresor». Ariel entiende finalmente que los perros vienen por ambos, sube a un árbol y desde allí trata de ayudar a Calibán; pero la rama en la que está se quiebra y Ariel termina en el mismo pantano con Calibán y los otros conspiradores, en donde aguardan a que se resuelva la Historia. «Ariel [...] una vez que ha sentido la injusticia en sí mismo y en los otros explotados, tratará de encontrar soluciones idealistas, pacíficas, reformistas, impracticables que poco a poco lo irán acercando a la realidad más cruda. En estas circunstancias, tratando de tenderle una mano a los que están en el pantano, es previsible que al final se vea atrapado en una situación que lo obliga a unirse a Calibán».¹¹

Ahora bien, en *Deja que Llegue Josefa*, Eugenio no reconstruye la saga del Calibán shakesperiano,¹² sino la de su tataranieto. Inserta de esta forma a un Calibán criollo en una realidad contemporánea y (más) encumbrada por el absurdo. Lo que, desde luego, le da una mayor libertad para impugnar el discurso del poder y para apropiarse de la dinámica de las relaciones sociales del cubano, sin que el personaje constituya una antigualla en medio de los debates de sus antagonistas. Aquí el conflicto Calibán-Ariel se da entre Calibán y Anselma, especie de Ariel con faldas, con la que el creador de *María Antonia* ensancha su galería de miríficas féminas en el teatro cubano y caribeño.

Deja que Llegue Josefa carga otros derrotos a las alegorías del personaje shakesperiano, y echa mano a los más audaces recursos del absurdo; pero siempre desde una perspectiva que busca escenificar la visión e impronta del negro en el tejido social de la Isla.

¡TREMENS!

Si con la polémica –más bien, adelantada– *Calixta Comité* (1969) y la incisiva *Mi socio Manolo* (1971), Hernández Espinosa introduce el tema del desencanto en la dramaturgia nacional, con *Delirium Tremens* (2003) alcanza una pieza señera dentro de ella. No solo porque ensancha el absurdo hasta un género –ocasionalmente cultivado por nuestros autores– como el teatro de títeres para adultos, sino porque, por vez primera a ese nivel en el teatro cubano, una obra se inspira en las escabrosas temáticas de la UMAP, la parametración y ciertos conflictos y prejuicios morales que han sacudido cíclicamente la sociedad cubana.

Sin embargo, *Delirium...* no levanta un teatro de polichinela, de chillidos y reproches, como muchos pudieran pensar o hubiesen escrito, aventurados en esos comprometidos temas. Su mayor enjundia estriba en que no apunta al pasado ni hace sangrar una herida ya cicatrizada. La obra reconstruye actos condenatorios y círculos dantescos donde la sinrazón todavía se ceba, agazapada en juicios que propugnan el aislamiento o la desmembración social de aquellas personas que se consideran atolondradas y peligrosas, para marcarlas con los términos escarlata de la obra.

Como en la conocida novela de José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*,¹³ los personajes también son reclusos en un centro hospitalario con el objetivo de ser *reciclados* «a fin de que no sea afectado el equilibrio ecológico de nuestro sistema». Lo que, en la Isla, no es cancerbera invención de Hernández Espinosa ni resulta extravagante inspiración en las acciones punitivas que condujeron a la creación de la UMAP en la década del 60 del siglo XX. Tiene antecedentes, por muy absurdos y aberrantes que nos parezcan, en la propia génesis de la República.

En su ya imprescindible libro *Del otro lado del espejo: La sexualidad en la construcción de la nación cubana* (Premio Casa de las Américas 2006), Abel Sierra Madero nos recuerda un malogrado proyecto que, aunque no llegó a adoptarse, descifra el pensamiento de los titiriteros –reales– que mueven los hilos de la trama y los personajes –estos sí, de ficción– del autor de *Delirium Tremens*:

A petición del Presidente de la República, Gerardo Machado, el polígrafo Fernando Ortiz elabora en 1926 un Proyecto de Código Criminal Cubano para someterlo a consideración de la Cámara de Representantes; pero no fue llevado a la práctica. Ortiz le imprime una nueva lógica y dinámica al sistema higiénico-penal al adjetivar el proyecto como criminal y no como penal. La concepción orticiana se inclina a readecuar la función social de ese sistema, que hasta entonces se limitaba a la represión de la delincuencia. Ahora el derecho tendría un carácter preventivo, el cual es explicado exhaustivamente en el Título VIII del proyecto, donde se especifican qué personas deben considerarse peligrosas aunque no hayan cometido delitos. Entre ellos figuran «locos, toxicómanos, vagos, menores abandonados, enfermos contagiosos rebeldes a Sanidad, procesados, extraditados, indultados que porten armas, ex-reclusos reincidentes o habituales, ciertos extranjeros, etc.».¹⁴ Estos sujetos «podrán ser sometidos a coerciones precautorias adecuadas a su estado de peligrosidad, tales como manicomio, aislamiento, hospitalización, régimen sanitario, curaduría correctiva, interdicción de capacidad, extrañamiento (expulsión del territorio nacional en el caso de los extranjeros), detención provisional, prisión preventiva, embargo, fianza, vigilancia restricta e inscripción identificativa».

Lo curioso de la enumeración –analiza Sierra Madero– es el «etcétera» final, que deja un margen muy amplio. Llama la atención también el carácter positivista del enfoque, que sitúa en una misma dimensión a enfermos (propia mente), a personas desvalidas, a delincuentes, en fin, a cualquiera que pudiera constituir un estorbo para el ansiado orden ciudadano o nacional.

Pero el desarrollo histórico de Cuba [exponía Ortiz en su Proyecto de Código Criminal Cubano] ha demostrado que no está tanto el peligro del lado de la higiene como del lado de la justicia, y que si fue inaplazable y ha de ser sostenida la defensa contra los epidémicos morbos corporales, con igual apremio ha de emprenderse también y ser vencida la guerra contra las degenerantes dolencias de nuestra sociedad maltratada.

Es, pues, indispensable para la salud moral cubana que hagamos contra los criminales lo que hicimos contra los mosquitos: una campaña de saneamiento nacional.¹⁵

Aunque en el texto no aparecen explícitamente los epidémicos morbos corporales a los que alude Ortiz, podemos, quizás, inferirlos de algún modo. Si bien es cierto que durante los primeros años del siglo XX la sodomía y la pederastia habían desaparecido como figuras delictivas explícitas dentro del aparato penal cubano, como prácticas y expresiones identitarias se reinsertarán en delitos como el de escándalo público, si de algún modo «ofendiera el pudor o las buenas costumbres con hechos de gran escándalo o trascendencia, no comprendidas expresamente en el código, y los que expusieren y proclamaren con publicidad y escándalo doctrinas contrarias a la moral pública».¹⁶ O sea, la identidad homosexual no podrá establecerse ni manifestarse, sino que tendrá que permanecer silenciada en las fronteras del cuerpo nacional heteronormativo. Asimismo, el sujeto homoerótico será insertado en el registro de los abusos deshonestos, y considerado un sujeto alienado y psicopático.¹⁷

Mas, contrario a lo que puedan esperar los propulsores de la Unidad del Manicomio para los Atolondrados Peligrosos, los contagiosos rebeldes eugenianos no disimulan sus epidémicos morbos corporales ni reniegan de sus anomalías psíquicas delictivas, sino que se yerguen con toda su «publicidad infamante» y «agravio a la confianza pública» para asumirse tal y como se ven a sí mismos o sienten necesidad de Ser en el apócrifo mundo instaurado por la doble moral de sus manipuladores.

Con *Delirium Tremens*, Hernández Espinosa corona el teatro nacional de títeres, género en el que ya había escrito otra pieza cimera, pero esta vez para niños: *Tomasita baila el son* (1977). La utilización de los titiriteros –reveladoramente El Médico, El Hombre y La Mujer–, de su multitud (iba a escribir: pueblo) de figuras animadas y del propio retablo, ideal para encerrar a los personajes en un espacio donde no primen convenciones naturalistas, viabiliza sus búsquedas escénicas y, al mismo tiempo, concilia su utópico imaginario con la angustia existencial, el desconcierto, la incertidumbre y la sensación de aislamiento de unas vidas que se consumen en la nada.

La estrategia emancipadora de Eugenio Hernández Espinosa –opina la doctora Graziella Pogolotti– opera desde la cultura y la creación artística. El mundo sumergido emerge a partir de la apropiación transgresora de los recursos expresivos prestigiados por la herencia occidental dominante [...]. Fiel a una tradición instaurada por la vanguardia cubana, por Guillén a través de la norma clásica para el son entero, por Caturla y Roldán en el modelo sinfónico, Hernández Espinosa rompe los límites que separan lo culto de lo popular. Su mirada viene de abajo.¹⁸

CONTRA VIENTO Y MAREA

Contra los huracanados vientos de los dogmáticos y la sorda resaca de los eurocentristas de toda laya, viniendo desde abajo, como erupción de un volcán marino, la obra del Negro Grande del teatro cubano es una de las más resistentes pilastras sobre las que se levanta nuestra dramaturgia y –junto a la obra de [Derek] Walcott, [V. S.] Naipaul y Césaire– la literatura caribeña contemporánea. Su impresionante fecundidad en tan diversos géneros, en los que se incluye el teatro del absurdo, le ha permitido explorar ámbitos desconocidos del inconsciente del hombre antillano y ser leal a los valores de su propia identidad.

Al presentar *Odebí, el cazador* en la antología *6 obras de teatro cubano*, Rine Leal se refería a la perspectiva humana de su teatro, más allá de una simple búsqueda de las raíces nacionales o como mera expresión de marginalismo racial. Al mismo tiempo, ponderaba la perspectiva teatral de la pieza, ya que solo con la representación escénica alcanzaba a plenitud su riqueza expresiva.

La obra [de Hernández Espinosa] ofrece posibilidades para un lenguaje metaverbal que no descansa en lo expresivo literario, sino en la plasmación de imágenes escénicas como ampliación de la palabra dicha. La riqueza verbal que caracteriza el texto de Hernández, su capacidad para hallar elementos poéticos en el habla cotidiana y los juegos y refranes infantiles, su sentido para trascender lo doméstico,

se logra a través de la integración de la danza, el canto y la coreografía [...]. Es indiscutible que esta búsqueda de la integralidad del teatro es otra de las características más acentuadas de este escritor, lo que lo emparenta con experiencias a escala mundial. A veces se tiene la impresión de que contemplamos teatro y no drama; pero creo que esa es una impresión que engrandece la obra, pues la sitúa en un plano esencialmente escénico y no estrictamente literario destinado a su comunicación textual, lo que parece ser el objetivo final de este autor.¹⁹

Su dramaturgía renueva y eleva a la condición de notable tragedia la vida y las rutas del negro en Cuba. Obra a obra, de un género a otro, ya sea en la colonia, en la república o al abordar los medulares conflictos que han sacudido la sociedad cubana después de 1959, Eugenio no ha dejado de correr el riesgo de remar a contracorriente y de posesionarse, con su experimentación lingüística y cimarronaje filosófico, de un teatro insular que da cabida a todo el mundo caribeño.

Pienso –me confiesa Hernández Espinosa en la entrevista con la que cierro el testimonio *La voz del Otro...*– que me he ganado una isleta en el Palenque de los dramaturgos caribeños. Ahí están, para juzgarme, *María Antonia, La Simona, Calixta Comité, Mi socio Manolo, Odebí, el cazador, El Elegido, El ambia, La balsa* y también (¿por qué no?), *Tomasita baila el son, Alto riesgo, Emelina Cundiamor, Tíbor Galarraga, Chita no come maní, Puzle, Quiquiribú Mandinga, Deja que llegue Josefa, Delirium Tremens*. Sin ser inmodesto, si tuviese que valorar mi propia obra, podría perfectamente concluir con Borges: «No soy ni un pensador ni un moralista, sino sencillamente un hombre de letras que refleja en sus escritos su propia confusión y el respetado sistema de confusiones que llamamos filosofía, en forma de literatura».

NOTAS

¹ Jorge Mañach: *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 77.

² Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 24.

³ En proceso de edición por la Editorial Extramuros.

⁴ Rine Leal: «Seis obras en busca de un teatro», en *6 obras de teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 36-37. [(Subrayado de Alberto Curbelo)].

⁵ Alejo Carpentier: *Pinos nuevos: Rous el dinámico*, en *Social* no. 4, 1930.

⁶ [Cf.] *Una pasión compartida: María Antonia*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2004, pp. 117-137.

⁷ Ídem.

⁸ Osvaldo Cano: *Un canto de libertad*, en *Tablas*, La Habana, no. 1, 2005, p. 71.

⁹ José Triana: Prólogo a *Teatro del absurdo*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 9.

¹⁰ «Cuando Próspero acusa a Calibán de haber intentado violar a Miranda, hay un intercambio de miradas entre el acusado y su supuesta víctima que deja en claro que no se trató de una violación, pues Miranda encuentra a Calibán fuerte y atractivo. Coincide el guión con la hipótesis de Lamming sobre la fantasía erótica de Miranda [...]». [Nota de Carlos Jáuregui].

¹¹ Carlos Jáuregui: *Canibalia. canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Premio Casa de las Américas 2005), Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2005, pp.756-758.

¹² Otra aproximación a Calibán puede apreciarse en la obra *Huracán*, de Alberto Curbelo (Premio UNEAC 2007), Ediciones Unión, La Habana, 2005.

¹³ Léase José Saramago: *Ensayo sobre la ceguera*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1996.

¹⁴ Fernando Ortiz: *Proyecto de Código Criminal Cubano*, Revista *Bimestre Cubana*, Vol. XXI, La Habana, 1926, p. 704.


¹⁵ *Ibidem*, p. 686.

¹⁶ Rafael Roche y Monteagudo: *La policía y sus misterios*, Imprenta La Prueba, La Habana, 1908, pp. 269-270.

¹⁷ Abel Sierra Madero: *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*, Casa de las Américas, La Habana, 2006, pp. 75-77.

¹⁸ Graziella Pogolotti: «El silencio de los excluidos», en *Una pasión compartida: María Antonia* (Selección y Prólogo de Inés María Martiatu), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 28.

¹⁹ Rine Leal: «Seis obras en busca de un teatro», en *6 obras de teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 37-38.



Oyá Ayawá, de Eugenio Hernández Espinosa,
Teatro Caribeño
Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

Libreto
no. 94
DELIRIUM
TREMENS



EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA

FOTO: Alina Morante

TITIRITEROS

EL MÉDICO
EL HOMBRE
LA MUJER

FIGURAS ANIMADAS

LA ACTRIZ VILIPENDIADA
EL GRAN PSIQUIATRA
EL CORO IMPUGNABLE
LA PUTA INDELEBLE
EL POETA INANIMADO
EL PROFETA DESARMADO
EL SOLDADITO DE PLOMO
EL ILUMINADO OSCURO
EL ETERNO ILUMINADO
EL MIEMBRO AUSENTE DE LA COMITIVA
EL PROFETA OBSTINADO
EL JOVEN DURMIENTE
EL NOVIO INMACULADO
LA NOVIA INMACULADA
EL GRAN NIÑO VIOLETA
LOS NIÑOS DIVINOS DEL PALENQUE

ACOTACIÓN

Los personajes, en muchos momentos, dan la sensación de estar poseídos por un delirio caracterizado por una gran agitación y alucinaciones. Transitan por distintos estados anímicos, sin que estos correspondan, a veces, a una situación específica. Sufren embates crónicos.

PRÓLOGO DE LA REPRESENTACIÓN

Aparecen El Médico, La Mujer y El Hombre. Están desorientados y por lo general se muestran incoherentes. Tienen alucinaciones terroríficas y temblores violentos, como si padecieran de trastornos agudos, síntomas propios de la retirada brusca de la ingestión de alcohol en consumidores crónicos. Desde el punto de vista físico, los temblores son tan extenuantes que, a veces, dan la sensación que han muerto. Algunas veces caen en trance o en estados hipnóticos y tranquilizantes.

PRÓLOGO DE LAS FIGURAS ANIMADAS

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Canta.)*

Ya poco puede ocultar
nuevos peligros.
¡Si existiera propensión alguna a revelar
la verdad...!
Algo sucio está en camino.
Se está debatiendo el futuro.
Es necesario pasar a las propuestas
y, más allá, a la gran acción.

EL GRAN PSIQUIATRA. El factor desencadenante depende de poner en tela de juicio la limpieza del proceso:

— ¿Vas aún más lejos?
— Peor aún, más cerca.
— ¿Cuán cerca?
— Esencialmente cerca para garantizar.
— ¿Garantizar qué?
— La cobertura.
— ¿Qué cobertura?
— Siempre habrá una cobertura.
— O una nueva forma de injerencia.

El mundo vive hoy al ritmo de las apariencias. Lo que importa son las apariencias, no el devenir, porque, para llegar a ser en este devenir crítico, tenemos primero que sobrevivir para después germinar como la imagen que se da de las apariencias. Por tanto cualquier cobertura debe ser la utilización de elementos que, siendo, no parezca que son, y, no siendo, son la apariencia inequívoca de un son innegable e inobjetable. ¡He dicho!

EL CORO IMPUGNABLE. ¡Dicho está!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿De qué coño están hablando que no me dejan concentrarme en mi canción?

LA PUTA INDELEBLE. Agudeza y tino es lo que más me caracteriza, muñecón. Aunque, viéndote bien, muñequito, también me gustan los muñequitos. Así que no te hagas el interesante, arrímate a mi carreta y vacila el vacilón, que te invito a vacilar el vacilón. ¿Cómo te cae? O, ¿cómo no te cae? Sin aguaje ni na, es vacilable el vacilón. No te vas a marear, te lo prometo. Hoy hice pacto comunitario con el Santísimo Sacramento. ¿No quieres desentrañar los avatares de la sacramentada maraña? Soy gran conocedora de los instrumentos lascivos de perdición. Sé tocar el saxofón, y ¡de qué callada manera, se me viene usted en mi mente!

EL GRAN PSIQUIATRA. Tal como había pensado. Nuestra Unidad del Manicomio se encuentra bajo presiones irresueltas con interrogantes claves para el futuro próximo: está enfrentando una crisis imprevista. Hago un llamado a la unidad y a la cordialidad convencional permanente. Cordiales todos. Es mejor ser y no parecer, que no ser y parecer.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Ñinga!

EL GRAN PSIQUIATRA. Informó el Director de Protección Civil que las personas que aún siguen así que sigan así; y los que no siguen así, con comportamientos atolondrados y peligrosos, serán reciclados para que se unan a las que siguen así, a fin de que no sea afectado el equilibrio ecológico de nuestro sistema manicomionil. Por tanto, hoy como ayer, yo te sigo queriendo, mi bien; pero hay que solucionar el problema de los Atolondrados Peligrosos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Qué problema? ¡Aquí no hay problemas...! ¡Así que no se vayan a ir con la de trapo!

EL GRAN PSIQUIATRA. Informó que se está creando una lista de las Personas Atolondradas que desequilibran el equilibrio equilibrado del Manicomio Equilibrador de los Desequilibrados.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Eso no me incumbe.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Ah, no?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Allá las personas que están desequilibradas.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Yo no estoy desequilibrada!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Ah, no?

LA PUTA INDELEBLE. De la cintura para abajo, pero no de la cintura para arriba. Lo cual implica que tengo un excelente desenvolvimiento hormonal para poner en órbita a los desorbitados hormonales.

EL GRAN PSIQUIATRA. El Directorio Ejecutivo del Manicomio manicomionil acordó habilitar la cantidad de provenientes de la Cuenta Especial de Reserva para atender la emergencia decretada a raíz de las intensas pulgas que han penetrado en nuestros cuerpos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Yo no tengo pulgas!

LA PUTA INDELEBLE. Ni yo tampoco.

EL GRAN PSIQUIATRA. Tenemos que hacer contactos con los cuerpos encargados del operativo anti-himenopteril...

LA PUTA INDELEBLE. ¿Himenopteril...?

EL GRAN PSIQUIATRA. De himenóptero. Se dice de los insectos con metamorfosis complicadas, como las abejas y las avispas, que son masticadores (*Por el Poeta Inanimado.*) y lamedores a la vez por estar su boca provista de mandíbulas y, además, de una especie de lengüeta. Tienen cuatro alas membranosas. (*Con marcada intención, a la Puta Indeleble.*) El abdomen de las hembras de algunas especies lleva en su extremo un aguijón en el que desemboca el conducto excretor de una glándula venenosa. (*La Puta Indeleble estalla en una carcajada. Serio, muy serio.*) Tenemos que hacer contactos para que las pulgas sean erradicadas de nuestros cuerpos. Las pulgas agreden nuestro ambiente y han causado tragedias en nuestro microcosmos. (*A la Puta Indeleble, que continúa riendo.*)

¿De qué coño te ríes tú? ¿Tengo yo cara de mono, acaso?

LA PUTA INDELEBLE. Tienes cara de pulgona.

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Pulgona será la madre que te parió!

LA PUTA INDELEBLE. ¡La tuya! Insisto: pareces una salá pulgona insatisfecha.

EL GRAN PSIQUIATRA. (*Rectificando.*) No estoy insatisfecho, sino satisfechón.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. La inseguridad también es ambiental, y se cobra muchas más vidas que la violencia callejera.

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Aquí no hay violencia callejera!

LA PUTA INDELEBLE. ¿Ah, no?

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Categoricamente no!

EL POETA INANIMADO.

Ayer pasé por tu casa
y me tiraste un limón.
El limón me dio en la frente
y el zumo en los ojos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. En el corazón.

EL PROFETA DESARMADO. Se debe precisar cuáles son los verdaderos amigos y cuáles son los auténticos enemigos. Por eso hay que moverse constantemente de un sitio a otro para evitar ser detectado por espías e informantes. En la vida, asere, si no quieres inmiscuirte en graves y silenciosos problemas asume numerosos disfraces: a veces de obrero común, otras de chofer, otras de travesti y, la más eficaz, el éxito con que evades hasta la madre de los tomates: ¡la locura! No importa que te pongan el sobrenombre de *tostao*. Seamos anómalos. Escapemos de las circunstancias como si estuviéramos privados del juicio, sin hacer el más mínimo uso de la razón. Actuemos, pues, inconsideradamente, con gran desacierto. Seamos causa, no efecto. ¡Exaltemos los ánimos! Suficiente incentivos tenemos para eso. Orden y transparencia, no. Transparencia y orden, sí.

EL GRAN PSIQUIATRA. Eres un cabrón mediático.

EL PROFETA DESARMADO. ¿Y qué?

EL GRAN PSIQUIATRA. No me gustan los mediáticos.

EL PROFETA DESARMADO. ¿Y qué?

LA PUTA INDELEBLE. Por favor, no le vayas poner jeringas al muerto, que de jodío palante no hay más paradero. ¡Y el asunto está más feo que un pleito de perros...! Porque no es lo mismo jabón que hilo negro y no da lo mismo frito que sancochao. ¡Allá el que es más moral que Moralitos...! Y al que le pique que se rasque y se deje de tanta bobera, porque el que nace pa tamal del cielo le caen las hojas. Por eso el que siempre miente nunca engaña: ¡en la tierra de papayas no se puede sembrar yucas!

EL SOLDADITO DE PLOMO. El desastre es tan grave que no podemos identificar rostros, no podemos diferenciar los cuerpos... (*Angustiado.*) Necesito más de quince mil soldados para enviar a...

EL PROFETA DESARMADO. ¿Más de quince mil?

EL POETA INANIMADO. ¿Con los más de ciento cincuenta mil que tienes a tu disposición?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Las leyes se cumplen, no se discuten.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y para enviarlos a dónde?

EL SOLDADITO DE PLOMO. A la Luna.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿A la Luna?!

EL PROFETA DESARMADO. ¿Por qué a la Luna?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Porque si no es a la Luna tendrá que ser a Marte, y más cerca está la Luna que Marte.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y por qué no a la Conchinchina que está más cerca que la Luna?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Porque la Conchinchina ha dejado de ser un objetivo militar atractivo y apetecible. La Luna, todo lo contrario, adquiere la dimensión dimensional de un objetivo serio y peligrosamente militar. En sus cráteres anidan lunáticos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Qué es eso?

EL GRAN PSIQUIATRA. La estrategia del recambio.

EL ILUMINADO OSCURO. ¿Y quién de nosotros es pieza destinada a sustituir, en caso necesario, a otra igual en caso no necesario, que disimula ser caso necesario cuando en realidad no es caso necesario, pero que, dadas las circunstancias, nos hemos convertido, muy a nuestro pesar, en instrumentos necesarios de las innecesarias, abominables costumbres innecesarias que nos hacen sentir innecesarios. ¿No somos, pues, necesarios?

EL POETA INANIMADO. Somos no más el interés exagerado de la sinrazón innecesaria.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Cambio de retablo!

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡No hay cambio!

LA PUTA INDELEBLE. ¿Si no hay cambio, qué rayos somos?

EL GRAN PSIQUIATRA. Lo que son y no dejarán de ser nunca: títeres permanentes de esta repetición sin límites.

LA PUTA INDELEBLE. *(Sufre intensamente.)* ¿Qué es cambio?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Y sigue con lo del cambio!

LA PUTA INDELEBLE. Como Puta Indeleble exijo que se me dé una respuesta indeleble. ¿Qué es cambio?

EL POETA INANIMADO. Mecanismo formado por las agujas y otras piezas de las vías férreas, que sirve para que las locomotoras, los vagones o los tranvías vayan por una u otra de las vías que concurren en un punto.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y en qué punto hemos concurrido para tener que cambiar de vía férrea?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Allá el que sea locomotora!

EL POETA INANIMADO. Todos somos locomotoras.

El Poeta Inanimado hace como una locomotora. Se desplaza por todo el escenario. Los demás, excepto La Puta Indeleble y La Actriz Vilipendiada, hacen de locomotora. Cuando llegan a un punto del escenario se descarrilan.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Como presentadora de un certamen.)* ¡DELIRIUM TREMENS! Personajes por orden de aparición:

LA ACTRIZ VILIPENDIADA

EL GRAN PSIQUIATRA

EL CORO IMPUGNABLE

LA PUTA INDELEBLE

EL POETA INANIMADO

EL PROFETA DESARMADO

EL SOLDADITO DE PLOMO

EL ILUMINADO OSCURO

EL ETERNO ILUMINADO

EL MIEMBRO AUSENTE DE LA COMITIVA

EL PROFETA OBSTINADO

EL JOVEN DURMIENTE
EL NOVIO INMACULADO
LA NOVIA INMACULADA
EL GRAN NIÑO VIOLETA
LOS NIÑOS DIVINOS DEL PALENQUE

ACTO ÚNICO

Aparecen todos los personajes en el retablo. Se desplazan en silencio por todo el escenario. Como un cortejo fúnebre marchan en procesión. No hay el más mínimo nexo de unión en ellos.

TODOS. Estamos cansados de la asociación que ha generado una nueva forma de control de nuestros comportamientos! Una imprecisión sistemática nos priva del placer permanente de lo cotidiano.

EL SOLDADITO DE PLOMO. ¡Avanzad! ¡Avanzad! Ha caído la noche.

EL ETERNO ILUMINADO. *(Eleva su canto, como un himno de iglesia.)*

La noche nunca cae.

La noche siempre está sostenida

en el espacio.

Fija, serena, eterna.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Oh, Dios, estamos envueltos en las tinieblas del Apocalipsis!

EL POETA INANIMADO. Yo, con la impulsividad abrazadora de mi naturaleza, ya no soy yo sino Napoleón.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Bonaparte o Malaparte?

EL POETA INANIMADO. Usufructo. Salvo que la ley autorice otra cosa.

LA PUTA INDELEBLE. No me gusta Usufructo. Excepto que disfrute los bienes ajenos con la obligación de conservarlos.

EL POETA INANIMADO. No me gusta la imposición de las cosas. Detesto la exigencia moral que rige nuestra voluntad de ser libres. No es posible abstenerse de hacer algo que uno quisiera hacer por el deleite, con el placer de hacer algo que no está establecido por precepto de ley. Por voluntario otorgamiento del azar soy yo, y no otro, derivado de una línea recta que sólo corresponde al beneficio del otro. Legalmente somos deudores de algo que no es valedero en la conciencia. ¿Quién, de entre nosotros, puede afirmar que podemos soportar las pruebas de nuestros aciertos y desaciertos...? Mancomunados somos. Mancomunados seremos.

LA PUTA INDELEBLE. ¡No! ¡No y mil veces no, coño! ¿Eso implica que no podré comer gandinga de Pavo Real porque los demás no la comen? Y, en cumplimiento con mi voluntad, tengo derecho a comer gandinga de Pavo Real. Yo, La Puta Indeleble, la más legítima de todas las putas: la que siempre es víctima del infortunio y no llora, ni hace el sexo porque se ha inmaculado en medio de tanta frustración sexual... *(Piensa.)* ¿Hacer el sexo o no hacer el sexo?

EL POETA INANIMADO. En esa indecisión se debatió Hamlet y en esa indecisión, cabronamente indecisa, nunca pudo hacer el sexo, solo supo usar sus manos en una autocomplacencia intermitente. Se volvió impotente y loco. ¡Que cada uno coma su parte de elección correspondiente! Mancomunados, no. ¡Protesto!

EL GRAN PSIQUIATRA. ¿Protestas para qué? ¿Protestas por qué y contra quién? Protesto es una palabra en desuso, dadas las circunstancias precisas. Protesto no es la palabra de orden. Queda, pues, invalidada.

LA PUTA INDELEBLE. Entonces, expreso impetuosamente mi queja y disconformidad con lo que aquí se ha planteado con extrema singularidad singularizada. He dicho. Punto final.

EL POETA INANIMADO. Aquí no hay punto final, ni punto y aparte. Siendo lícita, en conciencia no eres, sin embargo, legalmente reivindicatoria. La Mancomunación es jurídica y, por ende, prescrita y axiomática. Por ejemplo, pan con pan es comida de bobo. Pero la comida del bobo no es precisamente pan con pan, lo que es perfecta y exigible, desde luego, sino agua con azúcar prieta y pan duro.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Co-interesados! ¡Protesto! Tengo derecho a satisfacer la duda externa, sin perjuicio del posterior abono o resarcimiento.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Soy el jefe del ejército. Del Ejército en todo su esplendor y magnificencia.

LA PUTA INDELEBLE. ¿De qué ejército?

EL SOLDADITO DE PLOMO. *(Transición.)* ¿De qué ejército?

TODOS. Sí, ¿de qué ejército?

EL SOLDADITO DE PLOMO. De ningún ejército.

TODOS. *(Alarmados.)* ¿Cómo que de ningún ejército?

EL SOLDADITO DE PLOMO. *(Lloriqueando.)* Me lo robaron.

TODOS. *(Con pánico.)* ¿Cómo que te lo robaron?

EL GRAN PSIQUIATRA. *(Que se encuentra impotente ante semejante información.)* Por nuestras acciones e intenciones, estamos condenados por el paso del tiempo. Ya poco tenemos que ver con la complejidad del mundo. Inspector y Fiscal de nuestra sensibilidad marchita es ya la incongruencia que se nos echa encima. Vivimos en conflicto y, sin embargo, somos incapaces de desasirnos del conflicto. Y el conflicto es totalizador. Para escapar de él, yo, El Gran Psiquiatra, propone la abstracción total. No pensar en el conflicto. Divagar sin degradar nuestros pensamientos. Expresarnos con la instantaneidad que nos caracteriza. Eso nos conferirá la sensibilidad real que nos hará flotar en el marasmo del conflicto.

TODOS. *(Cantan un son.)*

¡Ya estamos cansados
de tus peroratas enfermizas!
¡Queremos un lenguaje
aleccionador,
fácilmente accesible!
Se acabó tu cuarto de hora.
Ya no eres eres.
Si no eres, no eres...

EL POETA INANIMADO.

... de nuestro lupanar.
Vuelve, pues, a tu redil.
Tu cargo acaba de cesar.
Vuelve, pues, a tu redil.
Tu cargo acaba de cesar. *(Bis.)*

Bailan todos envueltos en un caos bailable incontenible. Como una gran ola de mar, envuelven y desenvuelven a El Gran Psiquiatra, que no hace lo más mínimo por evitarla. Súbitamente se detienen. Caen sobre él. Le quitan la bata de médico. Todos se apartan de él. Lo han dejado semidesnudo.

TODOS. *(A coro, a una sola voz, que suena como de ultratumba.)* Vuelve a tu identidad. Ya no eres El Gran Psiquiatra. En adelante serás El Profeta Obstinado en conversaciones exaltantes para tu turbulenta y prometeica naturaleza creadora.

EL GRAN PSIQUIATRA. *(Sin degradar su voz.)* ¿Quién será, entonces, el que fui ayer y ya no es hoy?

TODOS. El que serás hoy y mañana no serás.

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Y seguiremos con ese ciclo vicioso, enfermizo, de no acostumbrarnos nunca a que el hoy pudiera ser el mañana sin necesidad de llegar al mañana!

Todos, incluyendo a El Gran Psiquiatra, se desplazan desorientados e incoherentes por todo el tablao. Sus proyecciones se caracterizan por alucinaciones terroríficas y temblores violentos como si padecieran de trastornos agudos o de los síntomas propios de la retirada brusca de la ingestión de alcohol en consumidores crónicos. Desde el punto de vista físico, los temblores son extenuantes, a veces dan la sensación de estar muertos. Algunos caen en trance o en estados hipnóticos

y tranquilizantes. Silencio profundo. El Poeta Inanimado, como una especie de robot, recoge la bata blanca del médico. Mira en torno suyo, como buscando a alguien. Súbitamente su mirada se detiene en El Miembro Ausente de la Comitiva.

EL MIEMBRO AUSENTE DE LA COMITIVA. ¿Por qué me miras así?

EL POETA INANIMADO. (Sin dejar de mirarlo.) ¿Así, cómo?

TODOS. (Que han vuelto a la aparente normalidad, mirando fijamente a El Miembro Ausente de la Comitiva.) ¿Así, cómo?

El Miembro Ausente de la Comitiva, que se percata ya de las intenciones, da un grito aterrador y corre desesperadamente hacia una Puerta Imaginaria. Todos lo persiguen, como una jauría. El Miembro Ausente de la Comitiva trata, por todos los medios, de evitar que lo agarren, pero lo arrastran hasta el centro del retablo y le quitan la ropa. Lo dejan semidesnudo. El Poeta Inanimado, impasible, va hacia él con la bata de El Gran Psiquiatra entre sus manos. Trata de ponérsela. El Miembro Ausente de la Comitiva se resiste. Al final, lo controlan. Le ponen la bata blanca entre todos. El Miembro Ausente de la Comitiva cae en trance. El trance se generaliza, es parte esencial del Ritual del Recambio. Todos quedan en sus puestos. En el centro, se yergue el nuevo El Gran Psiquiatra. El anterior Gran Psiquiatra ha pasado a ser, por el recambio, el nuevo Miembro Ausente de la Comitiva. El Soldadito de Plomo, desde su puesto, tararea una marcha marcial; acto seguido, se desplaza, marchando.

EL POETA INANIMADO. Como candidato opositor lo declaramos El Gran Psiquiatra electo, tras ganar las elecciones de nuestro Centro Central.

EL SOLDADITO DE PLOMO. (Irrumpe de súbito con su marcha estridente y mecánica. Con su voz de ordeno y mando y con su fusil de madera maderable al hombro.)

Mi padre, un asador; mi madre, una cuchara.

Yo soy soldadito de liviana tropa.

Mi padre, un asador; mi madre, una cuchara
de sopa.

El Soldadito de Plomo repite incesantemente la estrofa hasta alejarse a un rincón donde queda quieto como un guardián.

EL GRAN PSIQUIATRA. (Investido.) Tras estar, como astronauta, en la Estación Espacial Internacional y aterrizar el viernes sin problemas en las estepas del norte de Kazajstán, a bordo de la aeronave rusa Soyuz, regreso sano y salvo a la Tierra para aceptar, en condición estable y con humildad, la investidura del nuevo Gran Psiquiatra de este Centro Central, aun cuando me han considerado el presunto autor intelectual del asesinato, en este recinto sagrado, de la Cucarachita Maltona.

EL POETA INANIMADO. (Rectificándole.) Martina.

EL GRAN PSIQUIATRA. Ese es el cuento que tanto daño ha hecho a la psiquis de este hemisferio y que se prolonga, peligrosamente, a otros hemisferios. Si no tomamos conciencia de la importancia de erradicar, ya de una vez y para siempre, la alta peligrosidad que conllevan cuentos aparentemente inofensivos, nos cogerá la rueda de la historia y nos hará puré. Desde ahora en adelante, revisaremos las leyendas y los mitos que han deformado nuestra identidad conceptual. El gato, ese infeliz animalito doméstico de nuestras casas, dejará de ser ya el victimario. El victimario será el que es: el ratoncito, que en su mascarada diminutiva es siempre ratón, proveedor de epidemias mortales. Desde ahora en adelante lo será, también, Caperucita Roja por su tontería ramplona y por su estupidez cromática. ¿Cómo es posible que una niña que ha rebasado el sexto grado se deje engañar, tan ingenuamente, por un lobo mentecato? Por eso, nuestra psiquis se ha ido hipertrofiando cada vez más. Y nada más que pensamos y hablamos tonterías. Está bueno ya de comer tanta mierda, ¿eh?

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y qué vamos hacer con la nariz de Pinocho, que ha crecido tanto que ya su punta se ha perdido en lontananza?

EL GRAN PSIQUIATRA. Regresar su nariz al original.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y las mentiras que ha dicho?

EL GRAN PSIQUIATRA. Reciclarlas.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Reciclarlas?

EL GRAN PSIQUIATRA. Someterlas a un proceso «reciclación», para que la mentira vuelva a ser verdad. Para que amplíe y ponga al día la información y los conocimientos justos y necesarios, con su dosis de orden y transparencia. Daremos una nueva proyección a la nariz de Pinocho. La someteremos repetidamente a un ciclo que amplíe e incremente no su tamaño, sino la utilización de su palabra. De ahora en adelante, lucharemos todos contra el crecimiento de la nariz de Pinocho. ¿Cómo? Detectando e impidiendo a tiempo, antes de que hable, la mentira que va a pronunciar.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*En extremo alarmada.*) ¡Yo no tengo ninguna psiquis hipertrofiada!

EL GRAN PSIQUIATRA. No seas tan irritante.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Yo soy una actriz vilipendiada, no irritante!

EL GRAN PSIQUIATRA. Es probable que te hayas afectado las regiones cerebrales que se activan.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Dónde estoy?

EL POETA INANIMADO. ¡Estamos!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Dónde estamos?

EL POETA INANIMADO. En una Unidad del Manicomio de Atolondrados Peligrosos.

EL GRAN PSIQUIATRA. No es un Manicomio, lo que se dice un Manicomio.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Dónde estoy, coooooño?

EL POETA INANIMADO. En una Unidad del Manicomio de Atolondrados Peligrosos, dije.

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Y yo dije que no!

EL POETA INANIMADO. Si no es un Manicomio, ¿qué carajo es?

EL GRAN PSIQUIATRA. Una Unidad Psiquiátrica destinada al tratamiento de las enfermedades psiquiátricas.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Y tú, ¿quién carajo eres?

EL GRAN PSIQUIATRA. El Gran Psiquiatra.

EL POETA INANIMADO. Y nosotros sus psiquiátricos recluidos para el tratamiento de las personas con desórdenes mentales.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Eso es cierto, Psiquiatra?

TODOS. ¿Estamos locos?

EL GRAN PSIQUIATRA. No están locos.

TODOS. ¿Y por qué estamos aquí, entonces?

EL GRAN PSIQUIATRA. Por enfermedades mentales. Parecer locos no es estar locos.

TODOS. ¡Estamos locos!

EL GRAN PSIQUIATRA. Esta es una Unidad Psiquiátrica organizada para la reclusión y, en ocasiones, para el tratamiento de las personas con desórdenes mentales.

EL PROFETA OBSTINADO. ¿Pero no somos personas con desórdenes mentales?

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Por supuesto que no!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Si no somos personas con desórdenes mentales y estamos en este manicomio...

EL GRAN PSIQUIATRA. (*Rectificando.*) Unidad Psiquiátrica destinada al tratamiento de las enfermedades mentales, por favor.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y si Ud. es psiquiatra, qué carajo somos nosotros, entonces? Usa la lógica, muñecón.

EL POETA INANIMADO. Ustedes y yo, es decir, nosotros, somos un invento relativamente reciente. Especialmente promovidos en la época de la Ilustración, y el compañero Psiquiatra tiene el doble objetivo de controlar la desviación sexual y social y de ejercer medidas de curación, educación o reinserción de los individuos que se encuentran fuera de la normalidad.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Qué es la normalidad?

EL GRAN PSIQUIATRA. Lo normal

LA PUTA INDELEBLE. ¿Qué es lo normal?

EL GRAN PSIQUIATRA. Lo que es normal absoluto. No lo que es normal dudoso o normal relativo.

LA PUTA INDELEBLE. Entonces, somos nosotros normales... ¿no?

EL GRAN PSIQUIATRA. Psiquiátricos. Es decir: normales dudosos, normales relativos.

EL POETA INANIMADO. Por eso estamos aquí.

EL GRAN PSIQUIATRA. Por eso están aquí.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Y, hasta cuándo estaremos aquí?

EL GRAN PSIQUIATRA. Hasta que dejen de ser normales dudosos o normales relativos.

EL SOLDADITO DE PLOMO. ¿Y cuándo dejaremos de ser normales dudosos o normales relativos?

EL GRAN PSIQUIATRA. Según prescripción facultativa, cuando dejen de ser psiquiátricos.

EL SOLDADITO DE PLOMO. No entiendo nada. Facultativo.

EL GRAN PSIQUIATRA. No hay nada que entender, compañero Soldado. «No sabe hablar quien no sabe callar». —Pitágoras.

EL POETA INANIMADO. (*Angustioso.*) El compañero Psiquiatra se está burlando de nosotros. Somos adultos y precisamos una respuesta adulta. ¿Qué es normal absoluto en medio de la relatividad de las cosas?

TODOS. (*A una sola voz.*) ¿Qué es normal absoluto en una realidad que no admite la absolutación absoluta de las cosas?

EL GRAN PSIQUIATRA. Por su naturaleza, forma o magnitud, lo que se ajusta a ciertas normas prefijadas de antemano. ¿Satisfechos?

EL POETA INANIMADO. No satisfecho.

TODOS. No satisfechos.

EL GRAN PSIQUIATRA. (*Desesperado.*) ¿Comprendido, entonces?

EL POETA INANIMADO. No comprendido.

TODOS. ¡No comprendido!

EL GRAN PSIQUIATRA. (*Estalla en toda su impotencia.*) ¿Qué es normal absoluto entonces qué es normal absoluto, entonces?

EL POETA INANIMADO. La perpendicular en el punto de contacto al plano o recta tangente a una superficie o líneas curvas.

Todos quedan por un segundo estupefactos; súbitamente estallan con ¡Bravos! atronadores, como de una caballería.

TODOS. ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo!

El Gran Psiquiatra va a hablar, pero la voz se trasmuta en alaridos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Qué pasa?

EL GRAN PSIQUIATRA. Nada pasa.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Cómo que nada pasa?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Y esas explosiones?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Pasó

EL POETA INANIMADO. ¿Dónde?

EL SOLDADITO DE PLOMO. En el centro de Bagdad. (*Sin transición, como un autómata.*) El primer pozo de gas en Siberia brotó el 23 de septiembre de 1953, cerca de la antigua aldea Beriúzovo.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y...?

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Quien está muy lejos de oírla y mucho menos escucharla.*) Sin embargo, los geólogos habían descubierto yacimientos prometedores tras los Urales, ya en 1934.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Se jodieron! Me alegro por lo demorones que son.

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Molesto por las reiteradas intervenciones.*) Desde entonces se habían estado llevando a cabo trabajos de prospección que no se interrumpieron ni siquiera durante la Segunda Guerra Mundial. El descubrimiento de Beriúzovo no fue un caso fortuito.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Está bueno ya!

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Plañidero.*) Los geólogos realizaban sus búsquedas en la Taigá y en los pantanos al Este de los Úrales.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Está bueno ya! ¡Ya, ya, ya! Eres un salao esquema y no me gustan los esquemas salaos y mucho menos los esquemas muy precisos.

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Después de un breve silencio.*) Un pozo debería brotar sin falta en uno u otro lugar de nuestro territorio.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*Histérica.*) ¿Te vas a callar...? Te vas a callar ya de una vez o te bajo los pantalones ahora mismo y te entro a nalgadas.

EL POETA INANIMADO.

El Soldadito de Plomo

no tiene culo.

El Soldadito de Plomo

tiene culito.

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Lloriqueando.*) ¡No puedo...! No me puedo callar.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Cómo que no puedes? ¡Sí puedes, carajo! ¡Puedes! Por eso estamos como estamos.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Por mucho que intento callarme, no me puedo callar.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Siempre hablas de lo mismo que no se puede hablar; de lo mismo que no se debe sentir, de lo mismo que no se debe escuchar. ¿Para qué, entonces, hablar de lo mismo?

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Estentóreo, muy angustiado.*) ¡EL GRAN PSIQUIATRA!

EL GRAN PSIQUIATRA. (*El Gran Psiquiatra sale de un cuadro empotrado en el retablo.*) «Ninguna mano tendida para estrechar las nuestras, sea de quien sea, quedará suspendida en el aire».

El Soldadito de Plomo le extiende una mano, El Gran Psiquiatra le extiende la suya.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Por mucho que intento olvidar no puedo olvidar, por mucho que intento poner la cabeza en su lugar no puedo ponerla en su lugar; por mucho que intento ordenar mis pensamientos, limpiarlos y volverlos a colocar en su lugar, no puedo. Y mi cabeza es un ring de boxeo, con todos mis pensamientos golpeándose unos con otros a muerte, a muerte, a muerte; pero no se acaban de matar. ¡Ese es el problema!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Si se mueren dónde los vas a enterrar?

EL SOLDADITO DE PLOMO. En el Panteón de la Repetición Repetitiva.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Tú eres anormal o qué?

EL SOLDADITO DE PLOMO. ¿Soy, qué? No anormal.

LA PUTA INDELEBLE. ¿No te das cuenta de que si entierran tu repetición repetitiva en el Panteón de la Repetición Repetitiva, y le da por resucitar a tu repetición repetitiva, nos jodemos de tanta repetición repetitiva que nos hará repetirnos cada vez más con más repetición repetitiva? ¿No te parece que eso que dices es insuficiente para tener que padecer de tu repetición repetitiva?

EL SOLDADITO DE PLOMO. (*Lloriqueando.*) En agosto de 1955, los suministros del yacimiento de Beriózovo ascendían a veinte mil millones de metros cúbicos de gas. (*Que por primera vez se percata de La Actriz Vilipendiada.*) Hola. ¿Cómo estás?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Con desaprobación de todo lo que no me gusta. Y tú no me gustas.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Y tú a mí menos que menos. Seguramente no te gusta la familiaridad con que te trato.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Qué nace de estas conclusiones?

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡La verdad!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Que tú estás donde crees merecer estar y yo estoy donde no creo merecer estar? Y todo es así. Los que merecen están y los que no merecen también están. Los que sí y los que no. Esa es la eterna lucha del desarraigo. Todos estamos desarraigados. Nos han arrancado de nuestro sistema ecológico de raíz, como una planta. Estamos extinguidos, extirpados

de pasión, de costumbre, de vicios. Nos han cortado los vínculos afectivos en conformidad con cosas que no son, con conceptos excluyentes que nos excluyen. Estamos en conformidad con lo que dicen ellos, sienten y piensan; no como nosotros decimos, pensamos, sentimos... Nos mantienen siempre en constante mutación.

LA PUTA INDELEBLE. ¡No me corrijan! ¡No me reprendan! Yo soy como soy y no como nadie quiera que yo sea. Sin rebozo ni lisonja. ¿Quién pudiera escuchar, aunque fuera una sola vez, la certeza y la realidad de una palabra? La palabra sin engaño, sin artificio. La palabra clara, indubitable, sin tergiversación.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Por qué no me dicen a las claras que estoy loca y estoy en una Unidad del Manicomio?

EL POETA INANIMADO. Estás disgustada.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. El que disimula el disgusto es un cerdo.

EL POETA INANIMADO. No signifiqués el disgusto. No manifiestes a los demás tus atolondramientos o defectos para exceptuarlo de una regla general. Decir lo contrario de lo que se sabe, es asegurar y confirmar la realidad de nuestra existencia.

EL SOLDADITO DE PLOMO. ¿Quién dice que las putas no enloquecen? Enloquecen, sí. No de la cabeza para arriba, sino de la cintura para abajo. ¡Manicomio de Tubinga!

LA PUTA INDELEBLE. ¿Tubinga?

EL JOVEN DURMIENTE. (*Despertando de un gran sueño.*) He pasado el resto de mi vida en este... (*Se interrumpe.*) ¿Qué lugar es éste?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*Idílica.*) La Isla Infinita.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Qué Isla Infinita ni un carajo! Estamos en una Unidad del Manicomio. En la cima del Pico Toabaquey.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*Siempre idílica*) ¡Manicomio de Toabaquey!

EL JOVEN DURMIENTE. ¿Toabaquey? Me he pasado casi toda mi vida en este pináculo de Cubitas.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Desde cuándo?

EL JOVEN DURMIENTE. Desde que nací. Me trajeron aquí, y aquí me crié, en esta evocación brumosa. Tocando el piano, escribiendo y evocando a María Antonia. (*Comienza a sentirse mal, muy mal. Está a punto de ahogarse. Da un grito estentóreo.*) ¡María Antonia! (*Solloza.*)

EL GRAN PSIQUIATRA. ¡Pobre hombre! Su esquizofrenia lírica se caracteriza por una intensa subjetividad, aunque sus cualidades expresivas se ven atemperadas por la contención y el equilibrio con una forma poética flexible.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Quién es María Antonia?

EL GRAN PSIQUIATRA. Un nombre común guarda relación con su pasado, su memoria, su orgullo, sus culpas y desgracias. María Antonia sigue excitando hasta hoy su imaginación. Su imagen multifacética, inesperada y misteriosa.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Quién no ha soñado con interpretar a María Antonia?

LA PUTA INDELEBLE. ¿Quién no ha soñado en su infancia con viajar, tener aventuras, encuentros inesperados, momentos de peligros y salvaciones milagrosas?

EL JOVEN DURMIENTE. Aún recuerdo el desencanto que embargó todo mi ser al ver aquello...

LA PUTA INDELEBLE. ¿Qué es aquello?

EL JOVEN DURMIENTE. Yo tenía una idea bien clara de cómo debería ser el verdadero ser, y la perdí. ¿Cómo es el verdadero ser? ¿Pobre e inhóspito? (*Con la voz y la mirada perdidas.*) Ella me miró con indulgencia. (*Extremadamente inquieto, dando vueltas sobre su propio eje, como el perro que trata de morderse la cola.*) ¡María Antonia! ¡María Antonia! ¡María Antonia!

LA PUTA INDELEBLE. ¡Denle un clorodiazepóxido a ese cabrón, para que no joda más con su rintintín!

EL MÉDICO. (*Por encima del retablo.*) ¡Calma, Napoleón!

EL HOMBRE. (*Por encima del retablo, al Médico.*) ¿Napoleón Bonaparte? ¿O Napoleón Malaparte?

EL MÉDICO. Napoleón a secas.

EL HOMBRE. ¿En *strike*?

EL MÉDICO. (*Iracundo.*) ¡Napoleón a la Roca!

EL MÉDICO. Está bien.

EL POETA OBSTINADO. Quisiera pensar.

LA MUJER. (*Por encima del retablo, con recelos.*) ¿Pensar en qué?

EL POETA OBSTINADO. En reorganizar mi vida, en la medida en que sea posible hacerla creativa, libre, humana.

LA MUJER. ¿En este lugar tan aburrido y mediocre?

EL GRAN PSIQUIATRA. Las puertas de la Unidad siempre estarán abiertas a todo el mundo, recibirán tanto a los desconocidos como a destacadas figuras de la cultura, a los jóvenes que sean famosos...

Se escucha el concierto improvisado de un violinista.

EL POETA INANIMADO. En la pendiente de una colina toca su flauta un flautista. Aquí todo es habitual.

Al parecer todo es necesario,
como quien descubre algo nuevo:
salida del Sol,
no detrás de la colina
sino allá,
en lontananza,
sobre la línea sempiterna
del mar.

EL HOMBRE. El mar, visto desde arriba y a distancia, es completamente distinto.

LA MUJER. Con la caída del Sol, en vez de azul, enrojecido está.

El Profeta Obstinado sube a la cima del Toabaquey y extiende los brazos en cruz. Sobresale por encima de los demás.

EL PROFETA OBSTINADO. Yo soy la vid, vosotros los pámpanos; el que permanece en mí, y yo en él, este lleva mucho fruto; porque separados de mí nada podéis hacer. El que en mí no permanece será echado fuera como pámpano, y se sacará; y los recogerán, y los echarán en el fuego, y arderán.

LA PUTA INDELEBLE. (*Al Profeta, con marcada sensualidad.*) Asere, en tus manos encomiendo mi espíritu y lo que no es mi espíritu. Dime cuál es tu demanda y te diré mi oferta; pero trátame con celestial amor y te daré ofertas que nunca te han ofertado.

EL PROFETA OBSTINADO. ¡Padre, perdónala, porque no sabe lo que dice!

LA PUTA INDELEBLE. ¿Que no sé lo que digo? Mira, muñecón, te falta el vínculo vital para que de verdad te sientas mamey. Voy a iniciarte en ritos que te harán sentir como en la gloria. De cierto te digo que hoy estarás conmigo en el Paraíso, de verdura.

EL PROFETA OBSTINADO. Por el fruto se conoce al árbol.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Y soy siguaraya, no te lo discuto! ¡Pero con un siguarayeo, que si me empeño te siguarayeo que te pongo siguarayoso! ¿Cómo te cae?

EL PROFETA OBSTINADO. Todo buen árbol da buenos frutos, pero el árbol malo da frutos malos.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Estás obstinado en «ver para creer», verdad? ¡No seas necio! Sé como Tomasito, reconoce el error, como él lo hizo, y entra en mí como yo voy a entrar en tu abstinencia obstinada, sin aguaje ni ná, que lo que tengo para ti es mucho con demasiado. ¡Goza que la vida es corta y el Armagedón está al doblar la esquina!

EL PROFETA OBSTINADO. ¡Apártate Satanás!

LA PUTA INDELEBLE. ¡Satanás, no! Puta Indeleble, niño. Si entro en ti, no podrás quitarme ni borrarne nunca.

EL POETA INANIMADO. Recuerdo que bajé del autobús. Salí a buscar el mar. Para disfrutar a mis

anchas, por supuesto. Sin preocupaciones, ni prisas, por supuesto, me senté en el malecón. Frente al mar, por supuesto. Día tras día, año tras año: el malecón y el mar; el mar, el malecón y el cielo; el cielo, el mar, el malecón y yo. ¿Quiénes, dónde y cuándo han visto el mar, el malecón, el cielo sin Yo? LA PUTA INDELEBLE. ¿Y a este pasmao qué le pasa con su cachumbambé?

EL POETA INANIMADO. El destino me ha regalado una larga y fructífera vista: el mar, el malecón, el cielo y yo. De manera sensata, permanecerán en mi memoria. ¿Quién no ha soñado en su infancia con viajar, tener aventuras, encuentros inesperados, momentos inesperados, momentos de peligro y salvaciones milagrosas? Luego con los años nos vamos convirtiendo en adultos y con los años solo nos conformamos con ir al malecón, ver el mar de frente y el cielo y, de vez en cuando, un barco de vela escarlata.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Por qué escarlata?

EL POETA INANIMADO. ¿Y por qué no escarlata?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Y por qué un barco de vela?

EL POETA INANIMADO. ¿Y por qué no un barco de vela?

EL PROFETA OBSTINADO. Te sigue excitando la imaginación, Poeta.

EL POETA INANIMADO. Quisiera vivir en Crimea, cerca del pueblecito de Koktebel, país de las cimas celestes.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Por qué en Crimea?

EL PROFETA OBSTINADO. Le sigue excitando la imaginación.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Por qué no te excita mejor lo que mejor yo puedo darte en vez de esa absurda peregrinación a Crimea? No tienes que volar tan lejos, mi angelito del alma, aterriza en mi Crimea y te mostraré las cimas celestes del placer más insólito. Yo, La Puta Indeleble, la que no se borra, ni se olvida nunca.

EL PROFETA OBSTINADO. ¡Deja ya de pecar con extrema continuidad escandalosa!

LA PUTA INDELEBLE. ¿No te das cuenta de que desde que he entrado en esta maldita Unidad no he podido hacer la cruz, que me deshago de inanición porque nadie se atreve a cogerme ni una hebra de mis cabellos y en cualquier momento empieza a caérseme el pelo y me quedaré calva? Y, lo más triste, sin verla pasar.

EL PROFETA OBSTINADO. ¡Dios no invierte su sagrado tiempo en esas perversidades!

LA PUTA INDELEBLE. Estás fuera de tiempo, Profeta Obstinado, fuera de tiempo para comprender, sin dificultad, que el mal seguirá existiendo y creciendo en nosotros mientras no les demos rienda suelta a nuestros demonios.

EL PROFETA OBSTINADO. ¡Guerras mundiales, genocidios, hambrunas, epidemias, corrupciones, pecados! ¿Desaparecerán esos azotes de la humanidad en este Tercer Milenio? ¿Nos aguardan la estabilidad de la justicia y de la prosperidad?

LA PUTA INDELEBLE. ¡Está bueno ya de tanta mariconería en bandeja de plata, chico! ¿Cuánta gente aceptó el sacrificio de sus esfuerzos, y aun de su propia vida, para establecer un mejor porvenir? ¡Todo fue en vano!

EL PROFETA OBSTINADO. Sin embargo, todavía persiste la ilusión que, según Isaías, «será el día de mañana como este, o mucho más excelente».

LA PUTA INDELEBLE. *(Estalla en una carcajada sarcástica.)* ¡Todavía tenemos las esperanzas, después de innumerables fracasos, de la ilusión de un mundo nuevo!

EL POETA INANIMADO. La esperanza es lo último que se pierde.

LA PUTA INDELEBLE. *(Con angustia.)* Por eso no pierdo la esperanza de tenerte en el vórtice del placer. ¿Quién puede asegurarnos que no estamos ya en lo último? ¿Es que creen que de aquí palante hay más pueblos? ¡Ilusos! Eso no es más que un creciente sentimiento de inseguridad. De aquí palante no hay más pueblos. Nos tocó bailar con la más fea. ¿Y saben cuál es la más fea? ¿Quién puede suponer? ¡La pelona! La pelona viene que jode.

EL POETA INANIMADO. *(Evasivo.)* ¡Ah, el mar ruge en mi alma!

LA PUTA INDELEBLE. Con esos truenos: ¡Albañiles, a recoger las herramientas que la mezcla se acabó!

EL SOLDADITO DE PLOMO. El enemigo está mejor armado. Posee experiencia en los combates

modernos. En las direcciones decisivas cuentan con fuerzas tres o cuatro veces superiores a nosotros. Y lo ha ayudado mucho lo inesperado del ataque. Además, hemos cometido serios errores. Tenemos varios días para la movilización antes de que el enemigo pase a la ofensiva con sus tropas principales.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Ahora sí se acabó la mezcla y no viene más nunca!

La Puta Indeleble se aleja con una canción de moda.

EL SOLDADITO DE PLOMO. *(Con otro aire, con otro aliento.)* Canonizando en exceso la experiencia de la guerra mundial, pensaron que después de declarada la guerra tendrían aún varios días para la movilización antes de que el enemigo pasara a la ofensiva con sus tropas principales. Pero, como es sabido, los alemanes atacaron enseguida con todo su poderío.

EL NOVIO INMACULADO. *(Tristemente.)* ¡Nos quieren separar!

LA NOVIA INMACULADA. Es imposible separarnos.

EL NOVIO INMACULADO. ¡Yo vivo solo para ti!

LA NOVIA INMACULADA. ¡Por favor, no sufras tanto!

EL NOVIO INMACULADO. ¡Muramos juntos!

LA NOVIA INMACULADA. ¡Muramos juntos!

EL POETA INANIMADO. *(Canta a viva voz.)*

Estaba un niño al borde del paseo.

Flotaba un globo sobre el bulevar.

La tierra es un globo como el que veo,

también es un color y es nuestro hogar.

Y el globo que el pequeño soltó al cielo

flotó,

flotó...

De pronto reventó.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Los jefes del Ejército soviético esperaban que la Wehrmacht asestara su golpe principal en dirección a Ucrania y el Cáucaso, regiones ricas en trigo, minerales, carbón y petróleo, y no en dirección a Moscú cruzando las relativamente pobres tierras de Bielorrusia y Rusia Central. Ocurrió justamente lo contrario, los alemanes iniciaron su ofensiva por el centro del frente, o sea, en dirección a Moscú.

EL ETERNO ILUMINADO. Basta con que se cultive el amor –el amor que no conoce distinción entre uno mismo y el otro–, porque todos somos solamente miembros del cuerpo único de Dios Todopoderoso. Solo por el amor se puede obtener la personificación del amor. Para eso no se necesita ninguna erudición. De hecho, la erudición es un impedimento, ya que nutre al egoísmo y engendra dudas, lo mismo que el deseo de la disputa y del laurel de la victoria sobre otros que se vanaglorian de doctos.

LA PUTA INDELEBLE. *(Reaparece.)* No sé quién carajo eres, ni entiendo mucho lo que dices; pero entiendo que me has hecho pensar demasiado y yo no puedo pensar demasiado. ¿Crees que nací puta?

EL PROFETA OBSTINADO. Nadie nace como es.

LA PUTA INDELEBLE. ¡Ecuelecá! Desde niña amé a quien nunca debí amar y a quien nunca debí dejarse amar. ¿Entiendes la cosa...? Bueno, si no me entiendes estamos en paz, porque yo tampoco a veces te entiendo. ¡Amé con toda la inocencia del amor! Sin trucos, ¿eh? Sin trucos, y mucho menos con trampas. Aunque dicen que el amor es un juego y si quieres ganar tienes que hacer trampas; pero yo no hice nunca trampas. Lo di todo. Lo que podía y lo que no podía. Más allá de mi capacidad de amar. ¿Y qué pasó? Lo de siempre cuando uno ama en exceso: no sirvió. ¿Me entiendes? ¡No sirvió! ¿Por qué las gentes son como son? ¿Y cuando no son como son, no son? Y son más los que no son, que los que son. Estoy llena de contradicciones; pero no soy mala. No siempre una puta es mala. Hay putas malas, putas buenas, putas sofisticadas bobas y putas indelebles. Esa soy yo: ¡Putas Indelebles!

EL ETERNO ILUMINADO. «Por alto que pueda volar un pájaro, tarde o temprano tendrá que posarse en la copa de un árbol para gozar de la quietud».

LA PUTA INDELEBLE. Te entiendo, pero no te quiero entender. ¿Sabes por qué? Porque cuando te entienda y me ponga para tu entendimiento, dejaré de ser yo para ser tuya; pero tú no serás para mí y, entonces, empezará la discordia entre los dos, y estaré tan entendida de ti, que en esa discordia perderé y de Puta Indeleble me convertiré en Puta Boba. No, muñecón, no quiero perder mi libertad de elección. Título que me gané en la Universidad de la Calle.

EL ETERNO ILUMINADO. Llegará el día en que los más altaneros, los más obstinados, los más incrédulos, incluso aquellos que afirman que no hay gozo ni paz en la contemplación del Ser Supremo, tendrán que orar: «Dios, concédeme paz, concédeme consuelo, fortaleza y alegría».

TODOS. (*Menos La Puta Indeleble, sobrecogidos de miedo.*) «Dios, concédeme paz, concédeme consuelo, fortaleza y alegría».

LA PUTA INDELEBLE. No te hagas ilusiones conmigo, corazón de melón. ¿Sabes por qué estoy loca? Por haber creído demasiado en lo que no se debe creer demasiado. ¿Tú me comprendes? Se puede creer un tin; pero no un tan que se adueñe de tu voluntad. No un ¡tan!, porque, entonces, el tan se convierte en un tan, tan, tan que se te cuele en tu vida y, sin aguaje ni ná, el tan tan te convierte en sonsobérico. ¡Vete y déjame por incorregible!

EL ETERNO ILUMINADO. No soy yo quien dice estas cosas. Es Sai Baba quien me ha seleccionado para que yo sea ante ustedes su interlocutor.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Oh, Dios, si existe algún que otro modo de ser distinto a este, ayúdame a encontrarlo, por favor! (*A la Puta Indeleble.*) ¿Quién es ese enigmático individuo? ¿Un actor?

LA PUTA INDELEBLE. Más o menos.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Hay algo extraordinario, profundo, misterioso, trascendental o divino en él. No, no es actor. Tengo la rara sensación de que algo está a punto de revelarse.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Qué clase de puta eres?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡No soy puta! ¡Soy actriz! Una actriz vilipendiada por los envidiosos y mediocres seres que habitan en esta mediocre sociedad.

LA PUTA INDELEBLE. No te pongas brava, mi corazón, y déjate de tanto mareo que si eres vilipendiada eres puta.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Actriz Vilipendiada!

LA PUTA INDELEBLE. No pienses que voy a tratar de convencerte. Eres lo que dices que eres y ya está. La hormiga se obsesionó porque el elefante se la templara, ¡allá la hormiga con su obsesión! Cada cual con su obsesión, ¿tú no crees?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*Transición.*) ¿Y en este hotel no hay aire acondicionado?

LA PUTA INDELEBLE. *Baby*, saca las ruedas ya de una vez y aterriza. Esto es una Unidad del Manicomio. Tú, y no solo yo, sino también los demás, somos locos y la locura aquí cada día se va intensificando ¡y de qué callada manera!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Locos serán ustedes, no yo

LA PUTA INDELEBLE. Pues, mi corazón de chirimoya, aumenta la distancia entre nosotros. ¿OK?

La Puta Indeleble se aleja de La Actriz Vilipendiada.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*El miedo se apodera de repente de ella.*) Está anocheciendo. No me gusta el anochecer. ¡Luminarias!

LA PUTA INDELEBLE. (*Desde su sitio. Inexorable; con una voz y actitud desigual.*) Aquí no ha dejado nunca de anochecer, *baby*. Vivimos en un eterno anocheciendo.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*El miedo la sobrecoge.*) ¿Por qué esas gentes hacen círculos desatinados alrededor de ese energúmeno?

LA PUTA INDELEBLE. Solo Él y Sai Baba poseen poderes de clarividencia, telepáticos y curativos. Toman otras formas e identidades. Pueden trasladarse instantáneamente a grandes distancias. Se les ha visto en dos o más lugares a la vez.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Con cierto sarcasmo.)* ¿Y ustedes creen en eso?

LA PUTA INDELEBLE. *(Casi ausente.)* Tenemos necesidad de creer en eso.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Despectiva.)* ¡Infelices!

LA PUTA VILIPENDIADA. *(Impasible.)* No menos que tú. Pero antes de que cante el gallo tres veces sabrás que eres, al igual que nosotros, una loca de remate.

Un gallo lejano, con moquillo, canta tres veces. La Puta Vilipendiada se sobrecoge de miedo.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Siento mucho decepcionarte; pero yo no soy oruga que revolotea alrededor de la llama de un quinqué. No seré yo nunca miembro de ese círculo macabro.

De repente, se produce en la Actriz Vilipendiada una violenta conmoción. Sin quererlo y haciendo todo esfuerzo por controlar la conmoción cae, inevitablemente, en trance. Después de que ella regresa a su normalidad, El Profeta Obstinado se dirige en silencio y lentamente hacia ella, quien luce un aspecto totalmente desmadrado. Los demás le siguen.

EL PROFETA OBSTINADO. No dejemos embotar nuestra sensibilidad y tomemos conciencia del horror de la incredulidad, mucho más terribles que los sufrimientos físicos y morales. ¿No os conmueve a cuantos pasáis por el mismo camino? Mirad, y ved si hay dolor como mi dolor.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Con la humildad más humilde, con el sufrimiento más sufrido, con las lamentaciones más lamentables, con la voz más desigual.)* Érase una vez...

TODOS. *(Excepto el Profeta Obstinado.)* Érase una vez...

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Canta, como una canción sacra.)*

Campanillas, campanillas,
ovejitas enanas del campo,
¿habéis visto pasar el ciempiés
y cerráis vuestros pétalos blancos?

TODOS. *(A coro.)*

Campanillas, campanillas,
ovejitas enanas del campo,
¿habéis visto pasar el ciempiés
y cerráis vuestros pétalos blancos?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Canta.)* ¡Abrid, que no es él!

TODOS. *(Cantan.)* ¡Abrid, que no es él!

EL PROFETA OBSTINADO. Como reconoce su rebaño el pastor... así reconoceré mis ovejas... Yo apacentaré mis ovejas, y yo les daré aprisco, dice Dios el Señor. Yo buscaré la perdida, y haré volver al redil la descarriada, vendaré la perniquebrada y fortaleceré la débil.

EL GRAN PSIQUIATRA. *(Aparece.)* ¡Yo he sido educado en las mejores escuelas del país más avanzado del mundo, en las principales teorías y las últimas prácticas y técnicas de la psiquiatría! ¡Yo sé más acerca de la mente y las emociones que cualquiera en este país primitivo y subdesarrollado!

Arremete violentamente contra El Eterno Iluminado. Los demás tratan de defenderlo, pero se detienen cuando aparece El Soldadito de Plomo.

EL SOLDADITO DE PLOMO.

Y si, andando el tiempo, llego a capitán,
tres galones de oro mis mangas tendrán.

Y si, andando el tiempo, llego a capitán,
me casaré con una muñeca de palo.

EL POETA INANIMADO. Nadie en su sano juicio puede creer en este sujeto que no es más que un charlatán totalmente desilusionador. Lo que hace es contrario a la psiquiatría contemporánea.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(Se acerca solemne a La Puta Indeleble. Frente a ella. Como a un espejo.)* Dime espejo que destellas, ¿quién es bella entre las estrellas?

LA PUTA INDELEBLE. Actriz Vilipendiada y preciosa, eres tú la más hermosa. ¿Satisfecha?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Tan orgullosa de mi belleza estoy que no puedo soportar que otra sea más hermosa que yo. ¿Tú me comprendes?

LA PUTA VILIPENDIADA. ¿Y si viniera Blancanieves?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. La vilipendaría hasta hacerla polvo.

LA PUTA INDELEBLE. Entonces cascarilla con ella. Todavía eres hermosa, reina y señora, pero la princesita es más linda que tú ahora. ¿Cómo te cae?

LA ACTRIZ VILIPENDEADA. ¡Putá!

LA PUTA INDELEBLE. Indeleble, pero no vilipendiada.

EL GRAN PSIQUIATRA. No siempre el hombre ha comprendido a cabalidad la importancia vital de sus semejantes, el conocimiento de sus condiciones de vida, de los beneficios que reportan a la vida en común que son indispensables para crear una conciencia de solidaridad que ayude al desarrollo de los planes de repoblación.

El Gran Psiquiatra reparte una semilla a cada uno.

TODOS. ¿Qué son estas semillas?

EL GRAN PSIQUIATRA. Árboles.

TODOS. ¿Árboles?

EL GRAN PSIQUIATRA. Los árboles resultan de una gran utilidad para el hombre; no solo como proveedores de madera y otras materias primas, sino también porque de ellos depende en gran medida la conservación de los suelos y su protección contra las erosiones causadas por las lluvias y otros factores climáticos.

TODOS. ¿Y qué hacemos cada uno con un árbol en la mano?

EL GRAN PSIQUIATRA. Sembrarlo.

TODOS. ¿Sembrar árboles?

EL GRAN PSIQUIATRA. Esta es de un Ácana. Algarrobo, Almácigo. La Bayúa. Caoba. Casuarina. Ébano carbonero.

Cada uno deposita su semilla en distintos lugares, frente al retablo.

LA PUTA INDELEBLE. El centro del árbol, madera de corazón, está muerto, igual que el mío, muerto.

Algunos se dispersan.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. La menor debilidad hace que uno se pierda. ¿Cómo librarse de todas las debilidades y sobre todo de aquellas que más amamos?

LA PUTA INDELEBLE. ¡Es absolutamente imposible! ¡Demasiado caro!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Qué lugar es este que uno tiene que vivir siempre en acecho?

LA PUTA INDELEBLE. Una Unidad del Manicomio de Atolondrados Peligrosos. No te lo voy a repetir más, ¿me oyes? ¡El UMAP! ¡Abre bien las guatacas!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Por qué eres tan indeleble?

LA PUTA INDELEBLE. Porque no soy indeseable.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. No hay nada más que hacer. Nosotros mismos estamos decepcionados y desamparados. ¡Quiero un escenario para actuar! Yo nunca he actuado.

LA PUTA INDELEBLE. ¿Y cómo dices que eres actriz?

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Soy una actriz a la que nunca han dejado actuar. Me gustan las luminarias, el telón me gusta, no este retablo. Me gusta prescindir de la realidad y darle rienda a mi imaginación. Quiero ser buena y seguir viviendo. Pero no existe un excelente escenario para

desenmascaramos y someternos a la bondad y comprensión de los espectadores. Siempre están los críticos con sus criterios clásicos, con sus elevadas y altisonantes frases condenatorias. ¡Ah, la utopía moral no es más que una metáfora anecdótica! En adelante, ¿a quién actuaré?

EL POETA INANIMADO. A nosotros.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Seremos tus espectadores.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿No habrá críticos?

LA PUTA INDELEBLE. ¿Qué miedo es ese? ¡Que digan algo, malo o bueno; pero que digan algo! Es peor pasar por la vida sin que nadie sepa que hemos pasado. Detesto el anonimato. Por eso fui una puta bien sonada, puta de gangarría. Mi condición básica para putear fue y será, siempre: ¡que se publique y que se comente...! No descansaré hasta que me hagan un monumento como a John Lennon. De cuerpo entero, sentada en un banco en el Parque Tulipán. ¡Y que vengan a verme, carajo! Lo he aprendido en este arroyo, donde siempre me he escondido en la cañada, y he visto cómo muchos guardan muy bien sus ropas para bañarse. ¡Es mucho con demasiado...! ¡Allá los que se lanzaron al arroyo sin guardar bien la ropa! Así que actúa ya, *baby*. Y, con el tono más evidente y convincente de que eres vilipendiada, ¡pero actriz!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. El desarrollo de los acontecimientos demostrará mi versátil y compleja proyección. ¿Que no soy admisible? ¡Claro que lo soy! (*Se aparta por unos instantes, cuando deja de concentrarse se posesiona del centro del retablo, dispuesta a conmovir al auditorio.*) ¡Que se abra el telón! (*Como una cuentera escénica.*) Érase una vez una margarita blanca que vivía debajo de la tierra, en una casita caliente, tranquila y oscura. Un día oyó unos golpes muy suaves en la ventana (*Escenifica.*)

— Chas, chas, chas.

— ¿Quién llama?

— Es la lluvia.

— ¿Qué quiere la lluvia?

— Entrar en la casa.

— ¡Ni pensarlo!

— Tun, tun, tun.

— ¿Quién llama?

— El Sol.

— ¿Qué quiere el Sol?

— Entrar en la casa.

— Ni pensarlo.

EL SOLDADITO DE PLOMO. Tun, tun, tun.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. (*Sorprendida.*) Pero, ¿quién llama?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Tu soldadito de plomo.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Mi soldadito de plomo? Pero si yo no tengo soldadito de plomo. ¿Qué quiere el soldadito de plomo, que no es mío?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Entrar en tu casa.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Para qué quieres entrar?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Para hacerte una cosita que te va a gustar.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Una cosita?

EL SOLDADITO DE PLOMO. Y después una cosona.

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¿Y, después de después...?

EL SOLDADITO DE PLOMO. ¡Una cosonota bien cosonada que te va a poner gozonota!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Entra, que lo que no mata engorda!

LA PUTA INDELEBLE. (*Irritada.*) ¡Puedes creer que no, *baby*!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. ¡Cierren el telón, entonces!

LA PUTA INDELEBLE. ¡No vayan a cerrar el telón!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. Si no lo cierra nadie, lo cerraré yo.

LA PUTA INDELEBLE. (*Descompuesta.*) ¡Atrévete, si puedes!

LA ACTRIZ VILIPENDIADA. *(También irritada.)* ¿Me retas, puta de mierda?

LA PUTA INDELEBLE. ¡Putas indelebles! ¡Te emplazo! ¡Te voy a poner pidiendo el agua por señas!

Se van a las manos. La irritación se posesiona de todos. Unas campanadas incesantes llaman a la agitación. La violencia, el caos, inunda el retablo-escena. Los personajes se desplazan sin dirección fija, parecen autómatas. Una neblina comienza lentamente a filtrarse.

EL GRAN PSIQUIATRA. *(En la cima del Toabaquey abre sus brazos en cruz.)* «Después de esto miré, y he aquí una gran multitud, la cual nadie podía contar, de todas las naciones y tribus y pueblos y lenguas que estaban delante del trono y la presencia del Cordero, vestidos con ropas blancas, y con palmas en las manos y clamaban, a gran voz»:

TODOS. *(Todos, como ángeles con alas, revolotean alrededor de El Gran Psiquiatra. A coro, repiten.)*

— «La salvación pertenece a nuestro Dios, que está sentado en el trono, y al Cordero».

— «La salvación pertenece a nuestro Dios, que está sentado en el trono, y al Cordero».

— «La salvación pertenece a nuestro Dios, que está sentado en el trono, y al Cordero».

La espesa niebla cubre a todos con tal intensidad que apenas se ven. Los personajes luchan desesperadamente, cada uno con su irritación interior, a fin de que la espesa neblina se los trague.

VOZ DEL GRAN NIÑO VIOLETA. ¡Queda terminantemente prohibido irritarse!

Una música seráfica inunda poco a poco la escena, y se posesiona totalmente de ella. Una intensa luz descubre, en el público, a un niño negro de unos catorce años, quizás doce, vestido de violeta intenso, casi fosforescente.

TODOS. ¡Amén!

Descalzo avanza El Gran Niño Violeta, acompañado por Los Niños Divinos del Palenque, que cantan una antigua canción infantil.

LOS NIÑOS DIVINOS DEL PALENQUE. *(Cantan y mueven la parte del cuerpo que se menciona cada vez.)*

Esta es la batalla del calentamiento,
vamos a ver la fuerza del valiente.

Jinete, a la carga:

Una mano, la otra.

Esta es la batalla del calentamiento,
vamos a ver la fuerza del valiente.

Jinete, a la carga:

Una mano, la otra; un pie, el otro.

Esta es la batalla del calentamiento,
vamos a ver la fuerza del valiente.

Jinete, a la carga:

Una mano, la otra, un pie, el otro,
la cabeza.

Esta es la batalla del calentamiento,
vamos a ver la fuerza del valiente.

Jinete, a la carga:

Una mano, la otra, un pie, el otro,
la cabeza, el cuerpo.

Esta es la batalla del calentamiento,
vamos a ver la fuerza del valiente.

Jinete, a la carga:

Una mano, la otra, un pie, el otro.

A una señal de El Gran Niño Violeta el coro de Los Niños Divinos del Palenque continúa muy quedo, como en un susurro.

EL GRAN NIÑO VIOLETA. ¿Por qué es tan irritante ver a otra persona cometer un error? Es probable porque esto afecte las mismas regiones cerebrales que se activan cuando se equivoca uno mismo. Según un estudio publicado en la revista *Nature Neuroscience*, unos investigadores de la Universidad de Nijmegen, en Holanda, indicaron que los seres humanos aprenden observando a otros. En sus experimentos, en los que unos voluntarios realizaron un trabajo y después contemplaron a otros hacer lo mismo que ellos, mostraron que los cerebros de los participantes reaccionaron de forma similar cuando cometían un error o cuando veían que otra persona se equivocaba. Para el experimento, conectaron electrodos a dieciséis participantes de ambos sexos para determinar la actividad cerebral. Cuando los participantes se percataron de que habían cometido un error, hubo una señal inmediata procedente de una región cerebral llamada corteza singular anterior, que participa del control de actos imprevistos. Lo mismo ocurrió cuando participantes vieron cómo otros cometían errores, según el estudio. «Estos datos indican que mecanismos similares del sistema nervioso intervienen en la vigilancia de nuestras acciones y de las acciones de los otros», concluyeron los investigadores.

Las voces y juegos de Los Niños Divinos del Palenque inundan al público.

APAGÓN EN EL RETABLO.

LUZ EN EL PÚBLICO.

EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA

La Habana, 1936. Eugenio Hernández Espinosa. Uno de los más importantes dramaturgos cubanos contemporáneos. Director artístico y general de Teatro Caribeño. Su teatro se distingue por las exploraciones en la cultura popular y en las tradiciones afrocubanas. Su obra *María Antonia* (1964) está considerada entre las más importantes piezas teatrales cubanas de la segunda mitad del siglo XX. Textos y espectáculos suyos han sido representados dentro de la Isla y en otros lugares de la región como Martinica-Guadalupe, Venezuela y México. También en varias ciudades de los Estados Unidos, Canadá, Argentina, España y Francia.

Sus textos teatrales han trascendido las tablas para formar parte de la cinematografía nacional. *Mi socio Manolo* (1971) dio lugar al filme *La vida inútil de mi socio Manolo*, dirigido por Julio García Espinosa (ICAIC) en 1989, mientras en la mítica *María Antonia* teatral se basó el filme homónimo dirigido por Sergio Giral (ICAIC) en 1990. También fue coguionista de los filmes *Patakín* (1982), *Roble de olor* (2003), y del libreto cinematográfico de *El Mayor*. Ha impartido talleres y conferencias sobre dramaturgia para teatro y cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Por su obra *La Simona* (1973) fue acreedor del Premio de Teatro Casa de las Américas en 1977. En 1995 le fue conferida la Medalla Alejo Carpentier. En 2005 fue acreedor del Premio Nacional de Teatro.

Entre sus obras más significativas se encuentran, además de las mencionadas anteriormente, *Calixta Comité* (1969), *Obba y Changó* (1980), *Odebí, el cazador* (1982), *Emelina Cundiamor* (1987), *Oyá Ayawá* (1991), *Lagarto Pisabonito* (1998), *Alto riesgo* (1999), *Quiquiribú Mandinga* (2003), *Tíbor Galarraga* (2004), *¿Quién engaña a quién?* (2005), *Las lamentaciones de Obba Yurú* (2006), *Cheo Malanga* (2009) y *Gladiola, la Emperatriz* (2010), entre otras.

DESDE MATANZAS, CON LOS TÍTERES, EN SU DÉCIMO TALLER* DIANELIS DIÉGUEZ LA O

UNA VEZ MÁS LLEGÓ ABRIL Y CON ÉL LOS TÍTERES A MATANZAS. Quienes somos seguidores de la figura animada sabemos que entre los puentes matanceros han quedado atrapados, durante casi veinte años, muchos personajes titiriteros procedentes de los más recónditos parajes universales y que ahora son parte indisoluble de la vida y la cultura de esa ciudad.

El Taller Internacional de Títeres es, sin dudas, el evento más importante del género en el país y aunque Gardel se empeñara en decir que veinte años no son nada, los titiriteros de Matanzas bien han demostrado lo que es hacer crecer con el esfuerzo de cada lustro un espacio de encuentro, muestra y diálogo teatral que llegue a su décima edición y a casi veinte años exponiendo aún fuertes bríos y colores.

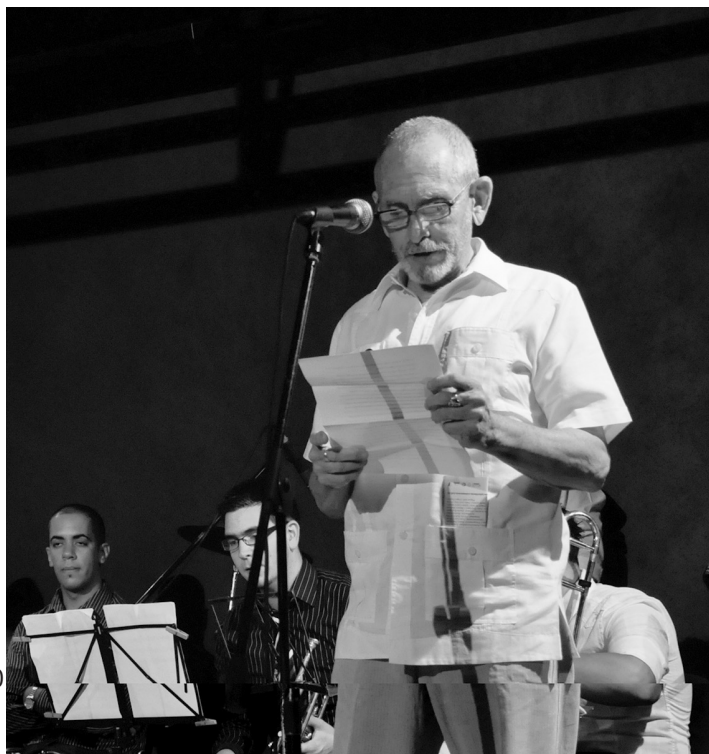
Con las habituales palabras de René Fernández se dio la cordial acogida a los participantes del evento en la noche del 14 de abril, en el aún no inaugurado Jardín de Pelusín del Monte. La gala contó además con la participación de la Orquesta Típica Miguel Faílde, las coreografías de Danza Espiral, los grupos Pupalote y La Proa junto al invitado Alberto Palmero,

* Tomado de *Entretelones*, boletín del Consejo Nacional de las Artes Escénicas no. 94, mayo-junio, 2012, año 8.

todo ello bajo la conducción y dirección artística de Rubén Darío Salazar.

Abierta la función los títeres inundaron la ciudad, y digo inundaron porque si algo habrá que destacar siempre de este evento teatral es el espíritu en el que sumerge a la ciudad toda. En cada nueva edición, el Taller logra ganar para sus días de existencia un nuevo espacio de la ciudad. Galerías, calles, teatros, escuelas y parques quedan atrapados en el tejido titiritero que, liderado por René Fernández, resulta siempre bien armado con el empuje del incansable Darío Salazar.

Dos hechos debemos resaltar de esa décima edición, que la particularizan dentro de las anteriores y que suma una razón más a la idea de que, como fiesta de la figura animada, el Taller ha madurado de forma coherente y sostenida. En primer lugar, habría que mencionar el acto de hermanamiento entre el Taller Internacional de Títeres de Matanzas y el Festival de Títeres de Tolosa. El acto se pudiera traducir en la formalización de largos años de colaboración y trabajo conjunto y, de igual modo, en un hecho casi único dentro del movimiento escénico cubano. Pero en ningún caso se pudiera pasar por alto el hermanamiento de estos dos grandes eventos que sin dudas se convertirá en el origen de felices avances titiriteros en ambas regiones.





FOTOS: Reinier Dávalos Peña (Cortesía de la Casa de la Memoria Escénica)

Por otra parte, es válido destacar el asunto de que por vez primera el evento se extiende a la capital cubana y varios de los espectáculos de la muestra internacional fueron exhibidos, una vez terminado el Taller, en los teatros habaneros y disfrutados por el público amante de los títeres. Pudiera parecer baladí hacer tal salvedad, pero el hecho de que el Taller logre un espacio en las plazas teatrales capitalinas es el resultado de la fuerza y madurez que como evento ha alcanzado el cónclave titiritero de la Atenas de Cuba.

Ahora bien, el Taller como acontecimiento tuvo espacio para todo. El evento teórico Freddy Artilles contó, entre otras, con las excelentes ponencias y conversatorios de Gastón Joya, Roberto Espina, Esteban Villarocha, Griselda Coss y Joan Baixas, todos exponentes de las ideas que solo la práctica constante del oficio titiritero puede ofrecer.

Otro punto no menos importante ganaron los talleres impartidos por tres maestros internacionales en la Escuela de Artes Plásticas Roberto Diago. «Crear una obra: objetos, títeres

y sombras» fue el espacio de aprendizaje liderado por Toni Rumbau que centró la atención en la fuerza que tiene el propio objeto a animar y en las dimensiones que desde la técnica de la sombra puede alcanzar ese objeto en la escena. Para profundizar en la relación títere-luz-titiritero ofreció sus ideas el brasileño Marcello Andrade dos Santos en su taller «El teatro de sombras». Por último, la ya conocida Ana Laura Barros llegó nuevamente a Matanzas, pero esta vez no solo para brindar una de sus acogedoras funciones con títeres de papel. Además de su espectáculo *Aureliotiterías*, Ana Laura impartió un taller para enseñar la técnica del papel mostrada antes en Cuba por el propio maestro francés Alain Lecoq. Estas zonas práctico-metodológicas han alcanzado un importante espacio en la formación y el aprendizaje de las nuevas generaciones de titiriteros cubanos y dejan siempre una huella imborrable y necesaria en quienes se unen a dichos proyectos.

Perder de vista la relación imprescindible entre el arte titiritero y las artes plásticas sería negar una parte de la figura animada sin la cual esta no existiría. El títere como obra donde la imagen se vuelve carácter y forma es una de las premisas que hacen que a cada Taller lo acompañe un sinnúmero de exposiciones tanto fotográficas como de muñecos que se añaden a la larga lista de espacios vitales que dan cuerpo al evento. En esta ocasión las exhibiciones incluyeron los siguientes títulos: *Una familia de madera* (Gastón Joya y sus títeres de la televisión), *Los retablos de Alberto Palmero*, *Un cocodrilo en el retablo* (con los diseñadores cubanos Pepe Camejo, Armando Morales, Zenén Calero y Christian Medina), *Félix Dardo y sus Cuenteros* (en homenaje al ya desaparecido titiritero cubano), *Mirar a España con ojos titiriteros* y *Maestros en escena* (fotos de Ramsés Ruiz).

Inauguración del X Taller Internacional de Títeres
Matanzas

Durante el Taller también tuvieron lugar las presentaciones de los libros *El run run y otras farsas titiriteras* (Ediciones Matanzas) y *Volver en ronda de plata* (Ediciones Alarcos) pertenecientes al dramaturgo René Fernández. A los anteriores se añaden los títulos *Teatro* (Ediciones Unión) de Jesús del Castillo y *De Mpungus, Orishas y Hombres* (Vigía) de Dania Rodríguez García. Junto a los mencionados se encuentra el libro *Retablo abierto* (Ediciones Matanzas) de Rubén Darío Salazar. Por último, en cuanto a promoción de la dramaturgia titiritera, la editorial Gente Nueva otorgó el premio de teatro La Edad de Oro 2010 a los textos *De las sin par andanzas del Guajiriquijote y su escudero Calvipanzón*, de José Manuel Espino y *Adonde van los ríos*, de María Laura Germán.

Momentos especiales fueron en la cita matancera los homenajes. Cincuenta años de la fundación por Pepe, Carucha y Carril del movimiento titiritero cubano expresado en sus guiones provinciales sirvieron de motivo para la reverencia de quienes hoy suben al escenario y defienden a los títeres. De igual forma se celebraron los cincuenta años de trabajo artístico de la narradora oral, amante y protectora de los títeres Mayra Navarro. Por otro lado, constituyó motivo de gran orgullo y regocijo la reunión de la comisión UNIMA Norte América-Caribe en el marco del Taller.

Y para el final de este recorrido por el evento he dejado lo que supone sea el plato fuerte: la muestra nacional e internacional de teatro de títeres. La vitrina de espectáculos foráneos se centró en trabajos de tipo unipersonal en los que el titiritero, cual agudo juglar, reflexiona desde el teatro sobre el objeto que anima. También, en aquellos que articulaban su historia mediante un juego con las figuras que propiciaba que el público se concentrara no solo en ella, sino en la presencia de ciertos elementos subversivos que en ella se potenciaban. En esa línea podríamos destacar tres de los espectáculos internacionales: *Historias de Pulcinella* del maestro italiano Bruno Leone, *A manos llenas* por el grupo español La Fanfarra con la dirección de Toni Rumbau y una versión para títeres del *Fausto* por Figurat Teatro de México con dirección de Emmanuel Márquez, sin dudas la mayor atracción de la muestra.

El resto de los espectáculos internacionales serían valorables por el virtuosismo en el empleo de la técnica usada. Y en esa lista podríamos anotar a *Cuentos del Japón* de Teatro de Koryu Nisihikawa, *Alberto, el niño que quería volar* de la Compañía de Títeres de sombra Karawozk de Brasil y *El niño mágico* y *el Rey Dragón* de Theatre du petit miroir de Francia. Con un valor de carácter histórico y tradicional se suma a los anteriores el espectáculo *Barrio Sur o Medio Mundo* del Uruguay.



Finalmente llegó la muestra nacional con la inclusión de gran variedad de agrupaciones de todo el país que mostraron espectáculos antes vistos en el propio Taller y en sus escenarios habituales. De igual forma se incluyeron algunos estrenos como fue el caso de *La hora del té* del grupo camagüeyano Teatro del Viento. Por otra parte el encuentro contó con varios espectáculos de las dos agrupaciones matanceras anfitrionas del evento: Teatro de Las Estaciones y Teatro Papalote. Otras compañías como El Mejunje de Santa Clara y El Teatro Nacional de Guiñol trajeron espectáculos titiriteros de antaño y otros recién presentados.

Definitivamente el décimo, como le llamamos, quedó cerrado para sumar una página más a los ya antológicos Talleres In-

ternacionales de Títeres de Matanzas. Pero como los procesos teatrales son efímeros, las páginas siguientes a este artículo pretenden recoger, a modo de dossier testimonial, varias experiencias de algunos titiriteros que intervinieron en el evento. Ya sea desde su participación en la organización, como es el caso de Rubén Darío Salazar, o desde la asistencia únicamente como creadores, los alegatos que a continuación encontrarán parten de un mismo punto: el profundo amor a la figura animada y la alegría de contar en Cuba con un Taller Internacional para el más travieso y pequeño del teatro: el títere.



DE RETABLOS, MUÑECOS Y MAESTROS: UNA CONVER- SACIÓN CON RUBÉN DARÍO SALAZAR EN EL MARCO DEL X TALLER INTERNACIONAL DE TÍTERES DE MATANZAS



*Alberto, el niño que quería volar, Compañía de Títeres de sombra Karawozk
Dirección: Marcello Andrade dos Santos, Brasil*

PARA NADIE ES UN SECRETO QUE EL TALLER INTERNACIONAL de Títeres de Matanzas se ha convertido en el evento más importante del movimiento titiritero cubano. Más allá de constituir un espacio de convergencia entre teatristas de múltiples latitudes desde su fundación, esta fiesta matancera ha desarrollado con marcado interés el ejercicio del aprendizaje mediante eventos teóricos y acciones pedagógicas, en aras de ser también un espacio de formación y desarrollo del arte del títere en la Isla.

En el marco de su última edición, conversar con el director, actor e investigador Rubén Darío Salazar, quien coauspicia el Taller junto a su grupo Teatro de las Estaciones, permitió valorar

el camino recorrido y vislumbrar los senderos a seguir durante los próximos años de un evento que es ya parte de la historia del teatro de títeres en Cuba

Acabó recientemente la décima edición del Taller Internacional de Títeres de Matanzas, un evento que cada dos años regresa a la Atenas de Cuba para propiciar el intercambio entre titiriteros cubanos y de todas partes del mundo. Después de más de quince años de fundado, ¿cuáles han sido los cambios que ha sufrido el evento a lo largo de estas diez ediciones? ¿Cómo se pensó el proyecto en un inicio y cómo se implementa hoy en el panorama escénico nacional?

El proyecto de un evento titiritero internacional en Matanzas fue idea del maestro René Fernández Santana. Desde la primera vez se pensó como taller, una especie de laboratorio o factoría de ideas cuyo eje principal serían –aún hoy es así– esos pequeños

DANIA DEL PINO MÁS

La Habana, 1988. Graduada de Teatrología por el Instituto Superior de Arte. Actualmente es editora del boletín *Entretelones* y webmaster del sitio digital *Escena con aroma de mujer*. Trabaja como colaboradora del programa Agenda Cultural en la emisora CMBF Radio Musical Nacional.

cursos para profesionales del arte de los títeres. De 1994 a 2002 se mantuvieron el de dramaturgia, por Freddy Artilles, el de diseño escénico, por Zenén Calero, y el de puesta en escena por René Fernández. A partir de 2004 se incorporan a la experiencia otros maestros nacionales e internacionales. Las opciones artísticas, teóricas, promocionales e informativas se mantienen como en 1994, pero cada vez más enriquecidas, siempre junto a los talleres. Nuestro evento, aunque mantiene un diseño similar de curaduría y programación de una edición a otra, siempre tiene el aire del tiempo en que se realiza; no nos permitimos convocar a creadores de Cuba y el mundo si no es para medirle el pulso a la actividad titiritera en toda su actualidad.

Tengo entendido que el Taller en sus inicios dedicaba cada edición a un orisha diferente. ¿Siguen estando presentes los orishas en las ediciones más recientes? ¿Cómo ha ido cambiando esto?

Matanzas es una tierra con fuerte presencia de la cultura popular tradicional afrocubana. El Teatro Papalote tuvo en su repertorio varios espectáculos significativos inspirados en las culturas arará, conga y yoruba. Ese fue el motivo por el que las cinco primeras ediciones llevaron la impronta de Elegguá, Yemayá, Oshún, Shangó y Obbatalá, orishas todos presentes en los montajes de Fernández para su Teatro Papalote. Pero el evento fue creciendo, ampliando sus fronteras artísticas. No nos íbamos a permitir circunscribir cada edición a la presencia obligatoria de una deidad, porque ese panteón de dioses tiene también un límite, y no se trataba de hacer una lista de ellos en espera de su celebración, sino de lograr un ámbito artístico mayor, extensivo a la salutación de otras culturas, otros teatros y otras figuras. Los orishas van a estar siempre en nuestra fiesta como ángeles protectores y quizás sorprendamos a los seguidores del Taller con una nueva edición dedicada a Oyá u Oggún, pero será cuando el evento lo amerite artísticamente.

¿Cuáles han sido las repercusiones que, a tu juicio, ha tenido el Taller en los grupos y los creadores del teatro de títeres en nuestro país?

Ha sido importante que los titiriteros cubanos hayamos podido intercambiar con titiriteros de otras partes del mundo. En ese

diálogo hemos recibido información que aquí no teníamos, y hemos contado con la presencia en la Isla de importantes personas e instituciones como Concha de la Casa, el Festival Internacional de Títeres de Bilbao, España, Mireya Cueto, la maestra titiritera mexicana Freek Neyrinck, del Teatro Taptoe de Bélgica, Picnicteatern de Estocolmo, Suecia, Teatro Arbolé, Txotxongillo, Lavi e Bel también de España, los hermanos Eduardo y Héctor Di Mauro, el dramaturgo Roberto Espina de Argentina, los señores Miguel Arreche e Idoya Otegui, del Titirijai de Tolosa, Miguel Romero, de Estados Unidos, Fabrizio Montecchi y Nicoletta Ga-



rioni, del Teatro Gioco Vita de Italia, Tinglado y Baúl Teatro de México, Claudio Hochman, Fernan Cardama, Ana Laura Barros y Javier Swedzky de Argentina, Titiritrán, La Rous y Enrique Lanz, director del Teatro Etcétera, todos de Granada y otros titiriteros de Japón, Israel, Portugal, Eslovenia, Serbia, Inglaterra, Brasil, Venezuela, Uruguay, Chile y Nicaragua, entre otros países, quienes nos han ofrecido otras imágenes, otras formas de representar y también, por qué no, nos han hecho cuestionar nuestro propio trabajo o comprobar que vamos por un buen camino, un sendero que como todas las vías que dan acceso al arte está tan lleno de luces como de sombras.

¿Cuál ha sido el impacto internacional del evento?

No quiero pecar de orgullo excesivo; prefiero regalarte algunos criterios de los artistas extranjeros que nos visitaron en la edición de 2012:

«El Taller Internacional de Títeres es el más rico evento en que hemos participado. Salimos de Brasil en busca de un encuentro internacional y encontramos la isla de los títeres, llena de arte y cariño. Lo que encontramos en Matanzas fue un verdadero tesoro.» [Marcello Andrade dos Santos, Teatro Karawozk, Brasil]

«Agradezco a la vida la oportunidad que se me dio recientemente, al estar en Matanzas, capital del teatro del títere en Cuba, de poder constatar en dicha ciudad el trabajo de un país lleno de cultura, magia y color.»

[Manuel Erosa Tamayo, Máscaras Teatro y Títeres de Yucatán, México]

«Del Taller nos llevamos una maleta llena de energía, un público enérgico y amable, amistades viejas reforzadas y nuevas, cosas que solo pueden pasar entre compañeros de trabajo, entre amigos y entre titiriteros.»

[José Quevedo, Director de Telba Carantoña Teatro, Venezuela]

«¡Gracias por las jornadas vividas en esa prodigiosa ciudad de Matanzas! He sido feliz, cosa no fácil en este convulsionado planeta.»

[Roberto Espina, narrador, poeta y dramaturgo, Argentina]

Y estas son solo cuatro opiniones elegidas al azar. Algo distinto ofrece de seguro nuestro evento, desde su logística humilde y rica a la vez en cariño, ambiciones y posibilidades reales de intercambio humano y cultural.

¿En qué medida un evento de este tipo pudo influir, por ejemplo, en la incorporación de Cuba a la UNIMA, y cómo se ha insertado este tipo de organizaciones dentro del Taller?

Nuestro evento ha sido visitado siempre por miembros de UNIMA de varios países del mundo. En estos dieciocho años hemos recibido a dos secretarios generales de esa organización internacional, a presidentes, tesoreros y consejeros de países europeos, norteamericanos y latinoamericanos. Todos han visto el desarrollo progresivo de nuestro movimiento y varias veces solicitaron la incorporación inmediata de los titiriteros cubanos a las filas de UNIMA, pero las acciones tienen su tiempo y su momento preciso. Fue justamente en la edición de 2010 cuando ocurrió el regreso de nuestro país a una organización plena e intensa en los últimos años. Para ello contamos con el apoyo total del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y aspiramos en el Taller de 2014 a recibir a más de cincuenta países miembros de UNIMA para celebrar la reunión del consejo internacional en Cuba.

El Taller, desde su creación, ha tenido un objetivo esencial en los campos pedagógicos y teóricos, más allá del intercambio práctico que es en sí mismo. Creo que eso se ha acentuado a lo largo de los años. Háblame un poco de este tema y de cuáles son las proyecciones futuras del Taller en ese sentido.

Nunca será ocioso pensar el teatro de títeres, escudriñar en su pasado, presente y futuro. Han sido fuertes objetivos del

Taller de Títeres ofrecer la posibilidad de compartir un documental histórico o actual de alguna vertiente interesante del retablo internacional, presentar un libro de testimonios vivenciales, textos escénicos o reflexiones teóricas, escuchar a un maestro o un especialista de cualquiera de las particularidades de una puesta en escena con figuras. En el futuro vamos a por más. No es posible tener acceso los trescientos sesenta y cinco días del año a todo lo que en materia titiritero se realiza en Cuba y en el mundo, pero durante nueve días, de forma bienal, no duden de que vamos a seguir trabajando por conseguirlo.

Una de las características del décimo Taller fue su extensión a la provincia capitalina, además de su sede en Matanzas. ¿Se han planteado como un reto la extensión del evento a otras zonas del país?

Con los tiempos económicos que corren todo se hace muy difícil. Ya hemos tenido experiencias con la ciudad de Cienfuegos y ahora con La Habana; todo depende de la voluntad de las otras provincias, de su disposición a recibir propuestas de otros países y garantizar una logística para estas compañías o personalidades que vienen por tan pocos días a Cuba. Sí, es un reto enorme, pero no un imposible. Otras provincias se van animando a recibir invitados y llegará un momento en que tendremos Taller en todo el mapa nacional; esa sería la consagración del evento. No nos desesperamos; los que se desesperan fracasan por lo frágil de sus acciones prematuras. Lo importante es que todos los espacios y ciudades que amen y respeten el teatro de títeres en la Isla conozcan que pueden contar con la mano abierta del Taller matancero.

El Taller ha tenido momentos importantísimos a lo largo de estas diez ediciones, con la presencia de reconocidas personalidades del teatro de títeres. Cuáles han sido para ti estos acontecimientos más importantes.

Es una pregunta demasiado complicada. Puedo excluir a cualquier grupo o personalidad participante por torpezas de la memoria, pero voy a aceptar el reto contestando de manera general, y muy personal:

Haber tenido la posibilidad de recibir y admirar en Cuba a importantes figuras del panorama artístico titiritero de América Latina y del Norte, del continente europeo y del asiático, así como a profesores, agrupaciones teatrales, estudiosos, promotores culturales o directores de festivales.

Abrir al mundo las diferentes formas en que se expresa el teatro de títeres nacional de una punta a otra de la Isla, sin exclusiones de edad ni tendencias creativas.

Proponer desde otras formas artísticas (exposiciones, publicaciones, materiales audiovisuales, conferencias, clases magistrales) las diferentes aristas que posee el universo titiritero, teniendo siempre en cuenta que la ignorancia y el desconocimiento al respecto mata, estanca, dispersa y retrasa.

En esta pasada edición tuvo lugar el acto de hermanamiento entre el Festival de Títeres de Tolosa, España, y nuestro Taller de Títeres de Matanzas. ¿Cómo nace la relación entre estos dos eventos? ¿Qué significa para el Taller y para los titiriteros cubanos este acto?

René Fernández, Zenén Calero y yo, caminantes de los siete caminos del mundo, conocemos a Miguel Arreche e Idoya Otegui, directores del Festival Internacional de Títeres de Tolosa, desde hace ya un buen tiempo. Ya era hora de pensar en una confraternidad rubricada en blanco y negro, pues de manera práctica hace rato que la venimos realizando, ya sea con la presencia nuestra en el Valle del Oria o la de ellos en la Atenas de Cuba.

En la unión está la fuerza, es algo que deberíamos aprender los titiriteros de una buena vez; cultivar la amistad sobre la base del respeto mutuo y el diálogo coherente será siempre un acto provechoso y enriquecedor para todos.

¿Qué ha significado para Rubén Darío Salazar y para Teatro de las Estaciones, específicamente, el coauspicio de un evento como este?

Trabajar el doble de lo que trabajamos normalmente, asumir una responsabilidad que a veces nos excede pero no nos mata, saber que estamos inmersos en una acción maravillosa cuyo protagonismo nunca ha de ser sordo ni ciego, todo lo contrario: un evento como el Taller Internacional de Títeres se hace con el

consenso y la ayuda de muchas personas, pero sobre todo con la convicción de que estamos haciendo algo muy necesario.

Acabas de presentar tu más reciente libro, Retablo abierto, en la pasada edición del evento. Háblame un poco de este proyecto y de la próxima publicación de Mito, verdad y retablo: el Guiñol de los Hermanos Camejo y Pepe Carril (Premio de investigación Rine Leal), escrito en compañía de Norge Espinosa.

Adoro escribir, editar, investigar. No soy un titiritero con las dos manos inmersas dentro de un muñeco; con una animo personajes, con la otra casi siempre estoy redactando una crónica, un artículo o alguna opinión apasionada. Siempre me ha gustado conocer la historia del terreno que piso, asumir mis amores desde la certidumbre. Puedo decir que conozco con profundidad la historia del teatro cubano –no solo del de títeres– y sus historias míticas y cotidianas. El Instituto Superior de Arte en el período entre 1982 y 1987 me armó de buenas herramientas para ello y creo que las he sabido aprovechar muy bien. Lo demás ha sido tener sentido de pertenencia a una familia cuyo linaje ha sido por mucho tiempo preterido. Mi orgullo consiste en sacar sus muchas maravillas a la luz y trabajar sobre las posibles manquedades. En Norge hallé un aliado eficaz para contar algunos momentos de la historia del títere cubano demasiado tiempo silenciados.

Agradezco a quienes pusieron en mi mano la lámpara que siempre me acompaña; ella es una herencia cuyos dueños anteriores pudieran apellidarse Camejo, Carril, Interián, Fariñas, Carvajal, Fariás, Arencibia, Alonso, García, Palacio, Morales, Cancio, Meléndez, Fernández, Valdés Piña o Calero. Me preparo a diario para cederla o prestarla en el momento necesario.



MUCHA ES LA MAGIA QUE GUARDA UN HOMBRE CUANDO DEDICA su vida al trabajo para los niños. Crear una obra que marque la vida de numerosas generaciones provoca el regocijo de haber vivido con felicidad. Gastón Joya, diseñador, manipulador y titiritero, es una de esas personas que llenaron de alegría las tardes de miles de niños en Cuba. La presencia de ese maestro en el X Taller Internacional de Títeres de Matanzas fue un excelente pretexto para revisar sus años de trabajo en la televisión y siempre con los títeres.

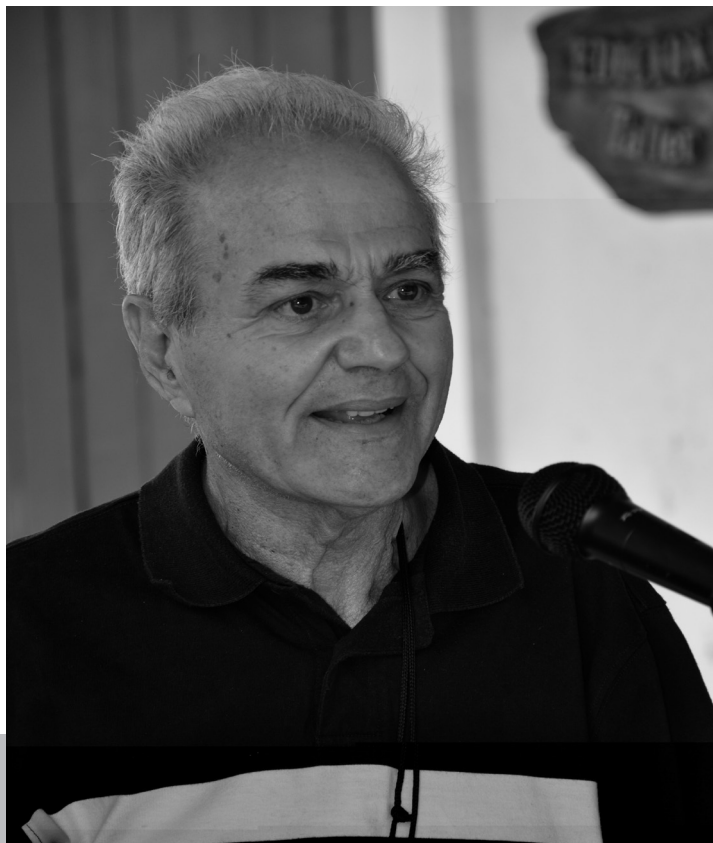
Si tuviéramos que marcar el lugar inicial de su trabajo con el títere como forma de expresión artística tendríamos que remitirnos al año 1960 y su encuentro con Nancy Delbert y Félix Vázquez en el Teatro Nacional. ¿Cómo fue esa experiencia y cuánto de ella fue imprescindible para su posterior laboreo como diseñador, director y actor-animador de títeres?

DIANELIS DIÉGUEZ LA O

LAS JOYAS TITIRITERAS DE GASTÓN

De muy joven vi en un programa de televisión a un grupo de marionetistas que ejecutaban con maestría números de variedades. Acto seguido tomé una muñeca de mi hermana y le puse hilos a mi manera para hacer lo que había visto. Por supuesto, aunque me llamó la atención, no logré demasiado y ese hecho aislado nada tuvo que ver con mi profesión posterior que realmente se inició con Nancy y Félix en 1960, pero sin dudas fue una curiosa casualidad que siempre recuerdo como mi primer contacto anímico con las marionetas.

La vida me llevó al encuentro con Nancy y Félix en el teatro y para mí fueron una gran escuela. Nancy Delbert era actriz de teatro, radio y televisión, locutora y magnífica marionetista



formada en el extranjero, yo diría que una de las pocas en Cuba por esa época. Me enseñó todo cuanto conocía de teatro, radio, televisión, manipulación, actuación, voz y dicción. Aunque parezca incierto, en esos momentos solamente trabajábamos con marionetas y sombras chinescas. La de las marionetas era a mi juicio la técnica más difícil de dominar, y las sombras chinescas eran utilizadas por nosotros por primera vez en el teatro. Todo era muy trabajoso pero nos divertíamos con lo que hacíamos.

sotros por primera vez en el teatro. Todo era muy trabajoso pero nos divertíamos con lo que hacíamos.

Félix era un talentoso escultor que desde hacía años construía las marionetas que Nancy utilizaba en la televisión. En verdad para mí era un privilegio estar a su lado: me hizo conocer el mundo de la realización, aprendí técnicas de construcción de figuras, talla de madera, modelado, vaciado, copia con papel maché y otros materiales, mecanismos, y los menores secretos de construcción. Considero que este fue un sólido comienzo y que definitivamente me abrió las puertas para continuar mi tránsito en el mágico universo de los títeres.

El mundo de los niños fue el primer programa televisivo en el que usted ofició como miembro del Teatro de Marionetas de Cuba. ¿Qué particularidades técnicas tenía ese espacio y, pasadas más de cuatro décadas, cómo valora esa experiencia?

El mundo de los niños era un programa diario de veintisiete minutos en el que teníamos quince para presentar historias con marionetas. Esa fue la primera vez que trabajábamos con marionetas frente a cámaras. El programa se hacía directo al aire y todo debía llevar suma precisión y cuidado. Creo que la palabra para caracterizar el trabajo que hacíamos allí era rigor.

Muchos fueron los personajes que Nancy creó y que Félix construyó y modeló para ese momento. Haciendo un recorrido desde la memoria me vienen a la mente nombres como Malas Pulgas, Limoncito, Bartolo y el Conejo Robertico. Este último tuvo para mí una significación especial porque, además de manipularlo y ponerle voz, para él grabé una canción con la orquesta de la radio y televisión que caracterizó siempre a Conejo Robertico y que para mí fue una tremenda experiencia. Igualmente estuvo en ese programa Muselina, la primera marioneta que construí.

Tendría que decir que mi paso por el teatro me sirvió mucho para llegar a la televisión, un mundo con características muy diferentes pero donde es importante la seguridad y el entrenamiento que solo el teatro ofrece. Ya en la televisión tuve la oportunidad de compartir con figuras consagradas como Luis Gilbert (escritor y guionista), Julio Lot (director artístico y de *playbacks*),

Larry Godoy y su coro infantil, Tony Taño (director musical), Guillermo Martínez (director general), los actores Carmen Solar y Erdwin Fernández (de Trompoloco), del cual hice luego una marioneta con mecanismos en la boca y en los ojos. En verdad fueron todas personas que me enseñaron mucho y a las que debo casi todo lo que hoy he logrado.

Otro regocijo de esa época fue que a través de Julio Lot tuve el placer de conocer a Dora Alonso, quien, al ver una familia de chivos, marionetas hechas por Félix, se inspiró y escribió especialmente para el Teatro de Marionetas de Cuba el simpático cuento *La muela de papá Bebo*. En esa historia interpreté a un pajarito que cantaba varias canciones, obvia-

mente grabadas por mí junto a la orquesta de la radio y la televisión dirigida por Taño, quien compuso toda la música para el cuento. La dirección de *playback* estuvo a cargo de Julio Lot y la dirección escénica de Nancy Delbert. Esta fue otra experiencia feliz que me dio la vida y que también agradezco mucho.

En 1963 usted tuvo la oportunidad de conocer al artista plástico australiano Harry Reader. ¿Qué significación tuvo en su carrera como diseñador el intercambio con Reader?

Harry era un artista plástico polifacético; me enseñó nuevas formas de construcción de marionetas, articulaciones, controles, colocación de hilos y elementos diferentes de manipulación. Todos esos recursos los he aplicado más tarde en mis realizaciones y actuaciones. Hay gente que aparece en el



Una familia de madera, exposición de Gastón Joya y sus títeres de la televisión

FOTOS: Reimer Dávato Peña (Cortesía de la Casa de la Memoria Escénica)

camino de la vida y te marca para siempre. Y Reader fue uno de esos casos. Me enseñó que a todo lo que uno haga debe ponerle rigor, esfuerzo, más si se trata de un trabajo dedicado a los niños y hecho con la sensibilidad que solo el arte puede transmitir.

Usted formó parte del programa Sombras chinescas, primer espacio al aire en Cuba con el uso de esta técnica. ¿Cuáles fueron las herramientas con las que el equipo de trabajo enfrentó un proyecto como ese en la década del 60?

Todo comenzó cuando construimos una pantalla en nuestro local de ensayo y empezamos a experimentar con materiales y formas

de construir figuras de modo tal que al moverlas pudieran verse a través de la pantalla. Los cuestionamientos fueron muchos, sobre todo alrededor de cómo situar la pantalla en relación con la iluminación para conseguir nuestro fin. Estas experiencias las llevamos al estudio, donde existían mayores recursos técnicos y de montaje. La puesta debíamos armarla sobre tarimas de un metro de altura, para acercarnos a la fuente de luz (veintisiete lámparas de luz difusa) y además para actuar a la altura del lente de las cámaras. Todo era complejo, pero lo disfrutábamos mucho y logramos cosas realmente extraordinarias para la época.

La calidad lograda en este programa semanal de veintisiete minutos al aire nos hizo merecedores del Premio al mejor programa infantil de la televisión en 1963, otorgado por la FMC en la Jornada Internacional de la Infancia.

Veinte años en pantalla estuvo el espacio para niños con intervenciones de títeres Tía Tata cuenta cuentos. Si usted tuviera que enumerar las claves para mantener un espacio televisivo con títeres en la preferencia del público infantil por tanto tiempo, ¿cuáles serían?

Este programa semanal en sus inicios escenificaba cuentos monotemáticos, adaptaciones de historias tradicionales o escritas especialmente para él por Celia Torriente. Al principio solo se utilizaban marionetas, más tarde se incluyeron títeres de todas las técnicas, y en cada emisión se empleaba una diferente para variar la imagen escénica. Con el paso de los años se hicieron aventuras casi siempre con títeres de guante. En el espacio generalmente había música infantil animada con algún tipo de títere o variedades ejecutadas con marionetas: acróbatas, magos, payasos, bailarines y hasta corridas de toros. Todos estos elementos, unidos a la calidad de los libretos, que además de entretener dejaban alguna enseñanza, contribuyeron a que el programa durara tanto tiempo en el

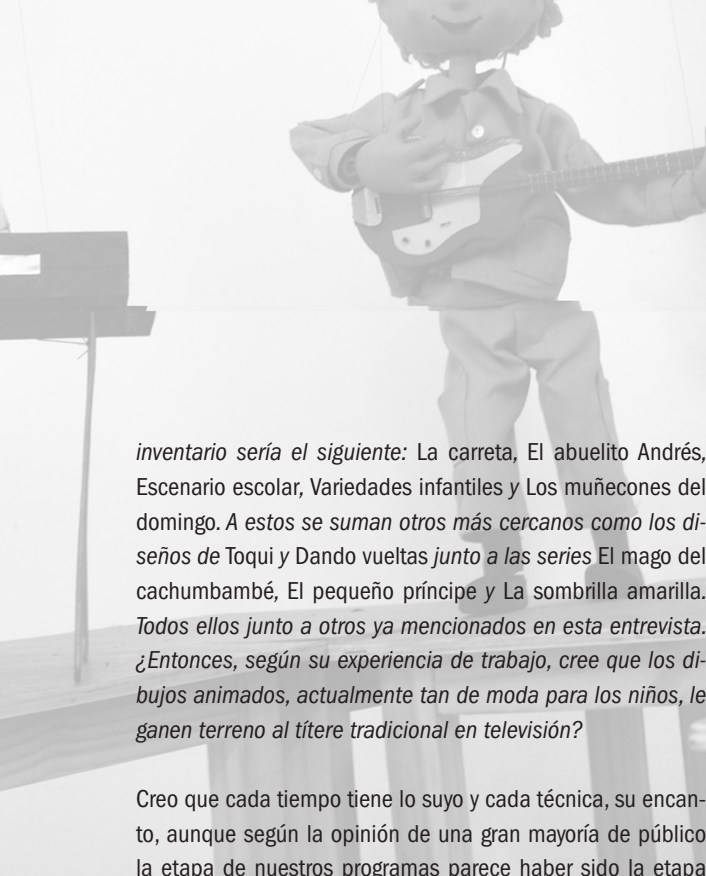
aire, con marcada aceptación, al extremo de que en el público callejero con frecuencia se oía decir: «No me hagas cuentos que estás como Tía Tata».

La creación del combo Los Yoyos en 1970 marcó un punto de giro en el uso de los títeres en televisión con la efectiva convocatoria que estos hacían a los más pequeños de casa. Varias generaciones de niños cubanos se formaron musicalmente con las realizaciones de Los Yoyos y aún recuerdan los personajes que formaban parte de ese combo de títeres. ¿Cómo fue esa experiencia y qué ha significado para usted como creador?

Todo partió de una idea de Celia, la escritora, de hacer un grupo musical de pequeño formato que fuera propio de Tía Tata, como los combos que estaban de moda en la música para adultos por esos años. Así concebí a Los Yoyos, un combo infantil. Decidí que fueran marionetas para lograr movimientos lo más parecidos posible a los músicos reales. Sin dejar de atender los programas de cada semana dediqué seis meses a la construcción y experimentación del proyecto, siempre con el cuidado de lograr de la mejor forma los movimientos de cada músico a partir de los mecanismos de las marionetas. Las voces las hacían Ana Nora Calaza, Martha de Santelices, Gladys Fernández, Lourdes Torres, Marianita Morejón, Carmen Pujols, Omara Portuondo (ocasionalmente), Alden Knight y Eddy Vidal. Se unía a todo esto la manipulación especializada de Blanca Álvarez, Ana Jiménez, Nancy Reyes, Gladys Gil, Roberto Mesa, René Cosculluela, Roberto Alfonso, Orlando Cantón y yo. Este grupo logró una atracción grandísima que hizo época y dejó una imborrable huella en el público, pues aún muchas personas lo recuerdan con gusto y admiración. Me atrevo a decir que el combo Los Yoyos constituye todavía un éxito a pesar de no presentarse en la pantalla desde 1983. Esto me satisface modesta y enormemente; creo que es una obra imperecedera, quizás la más popular de todo cuanto he hecho. Nunca ha sucedido algo similar en programas infantiles de la televisión cubana.

Muchos han sido los programas de televisión con títeres donde usted ha participado. Si fuéramos a enumerarlos el





inventario sería el siguiente: La carreta, El abuelito Andrés, Escenario escolar, Variedades infantiles y Los muñecones del domingo. A estos se suman otros más cercanos como los diseños de Toqui y Dando vueltas junto a las series El mago del cachumbambé, El pequeño príncipe y La sombrilla amarilla. Todos ellos junto a otros ya mencionados en esta entrevista. ¿Entonces, según su experiencia de trabajo, cree que los dibujos animados, actualmente tan de moda para los niños, le ganen terreno al títere tradicional en televisión?

Creo que cada tiempo tiene lo suyo y cada técnica, su encanto, aunque según la opinión de una gran mayoría de público la etapa de nuestros programas parece haber sido la etapa de oro de los programas infantiles de la televisión con títeres.

Las nuevas técnicas tienen una alta preferencia en el público. Los dibujos animados cuentan con recursos y efectos que jamás podrán compararse con los de los títeres tradicionales, sea cual sea su técnica. Pero a los niños les gusta el títere y eso es lo que deben aprovechar los creadores.

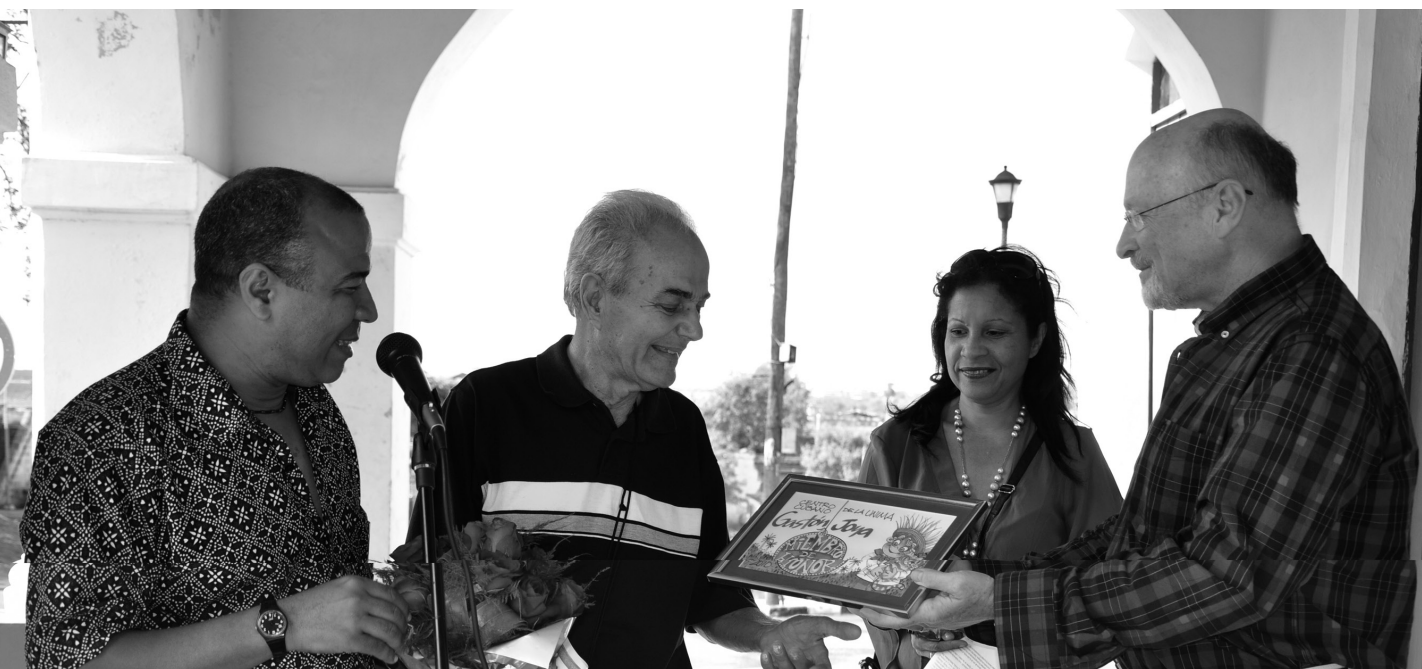
Papá de noche y El valle de los espantapájaros fueron dos series colombianas para adolescentes transmitidas por la televisión cubana que en los años 90 contaron con un alto nivel de teleaudiencia. ¿Cuál fue la participación suya en estos proyectos televisivos?

En *Papá de noche* asumí la responsabilidad del diseño de escenografía con recursos y trucajes especiales y también del diseño y construcción de los títeres. En *El valle de los espantapájaros* fungí como director de arte, seleccioné junto al director y al equipo de dirección las locaciones para grabar y diseñé las modificaciones pertinentes en cada una (todo se hizo fuera de estudio); diseñé además el maquillaje y caracterizaciones de algunos de sus personajes.

Quizás sus creadores no hayan explorado las necesidades y gustos de ese público tan especial que son los niños para hacer de sus programas los preferidos. En mi opinión, ya lo dije, a los niños de hoy también les gustan los títeres. Eso pudimos verlo en el X Taller Internacional de Títeres de Mantanzas, en el cual los niños estaban en el teatro, muy felices, con los títeres. Creo que el espíritu de vida que posee el títere es insustituible y eso lo hace perdurar siempre.

A los cincuenta años de carrera artística, usted ostenta ya la condición de artista de mérito del Instituto Cubano de la Radio y la Televisión. ¿Qué palabras les puede dedicar a las nuevas generaciones de titiriteros o amantes de la figura animada?

Ante todo ser muy observadores de la realidad que los rodea y tomar de ella todo cuanto les interese para manejarlo de acuerdo a sus criterios artísticos. Documentarse sobre las formas de expresión artística de todas las épocas y aportar las suyas propias para dirigir sus pasos al rumbo deseado, con seguridad y profesionalismo. Respetar los cánones del diseño de figuras para alcanzar resultados agradables aun en personajes negativos. Para creadores de la televisión, cuidar el uso de colores y en general cada detalle de manipulación minuciosamente para lograr un trabajo digno. No conformarse con lo que ha hecho, buscar siempre algo más y ensayar y ensayar insaciablemente. Esa es para mí la clave del éxito.



CONVERSANDO CON MEFISTÓFELES.

MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ

Santa Clara, 1979. Dramaturgo, investigador, ilustrador, guionista de audiovisuales y animación. Licenciado en Arte Teatral -perfil Dramaturgia- por el Instituto Superior de Arte, donde actualmente labora como profesor del Seminario de Dramaturgia. Ha trabajado como asesor dramático y asistente de dirección de los grupos teatrales Teatro Escambray y Teatro "El Arca".

ME GUSTARÍA INICIAR ESTA SESIÓN DE DIÁLOGO AGRADECIENDO al Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que en su décima edición se encargó de invitar al actor y director mexicano Emmanuel Márquez a nuestro país; a Casa de las Américas, que habilitó la sala Manuel Galich para que el público habanero pudiera asistir al espectáculo Fausto, un cuento del demonio; y finalmente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana por viabilizar que hoy nos encontremos aquí, hablando sobre dramaturgia, títeres, teatro.

Siguiendo un principio organizador, como la dramaturgia en cualquiera de sus acepciones, me gustaría plantear este espacio de reflexión a partir de algunas preguntas preconcebidas. Pero antes de dialogar directamente sobre el texto espectacular y su relación con el clásico Fausto de Johann Wolfgang von Goethe, nos gustaría que Emmanuel hablara libremente sobre el origen del proyecto y su proceso de construcción.

Este trabajo comenzó desde la necesidad de acercarnos a una relación más participativa entre el público y el espectáculo. Fue justo ahí donde surgió la pregunta: ¿qué pasa si comprometemos a las personas de alguna manera para que ellos mismos sean los que resuelvan la obra y así entiendan y se acerquen de otra forma a lo que nos queda del romanticismo? Entonces hicimos esta primera versión con unos muñecos y una escenografía medio «hechizados». Aquella obra duró dos horas, con unas parrafadas inmensas. Los que conocen el texto de Goethe sabrán que es como un ladrillo, muy difícil de penetrar. Resumiendo, hicimos esta primera versión en la que subíamos a un espectador al escenario, con todo el riesgo que conllevaba.

Como *Fausto, un cuento del demonio* solamente podía presentarse los domingos, empezamos a trabajarla hasta el cansancio. Durante la semana rehacíamos otro acomodo de las escenas, sobre todo de las mejores. Algunas desaparecieron.

*Fausto, un cuento del demonio, Figurat Teatro
Dirección: Emmanuel Márquez, México*



En otras había que descubrir la manera de resumirlas. Por ejemplo, aquellas en las que Goethe abunda sobre la historia de Margarita, quien se queda sola y se pone a hilar y llora por su madre. Este pasaje en el texto original es extenso. Nosotros dijimos: «luego pasaron una semana, dos semanas, tres semanas, un mes, dos meses, tres meses...» y luego se desmayaba. El títere nos daba esa posibilidad de contar mucho más de lo que hubiera sido posible si hubiésemos seguido textualmente la tragedia de Margarita hilando en la rueda, pinchándose los dedos y adelgazando. Por esta vía llegamos a una compensación de cosas. Para los que han leído la obra de Goethe, la aparición de Mefistófeles a Fausto es maravillosa: todo lo que dice, todo lo que discurre, todo lo que quiere Fausto: sabiduría, po-

der, ser un héroe, y una serie de cosas increíbles. La primera vez que hicimos esa escena duró treinta minutos, y sabíamos que era mucho. Yo había trabajado la improvisación sobre la escena y en algún punto dijimos: «ya llevamos cuarenta minutos y no hemos empezado con lo demás». Iván Olivares tomaba notas

Sobre el teatro de títeres y su relación con textos clásicos a partir del espectáculo

Fausto, un cuento del demonio

e íbamos cortando, limpiando las escenas: «Emmanuel, ahora no digas eso, ahora vamos a cambiar esto por esta imagen, ahora vamos a tratar de hacer más visual el pasaje en que Mefistófeles ofrece sus servicios a Fausto». Bueno, después de un rollo donde le decía esto o lo otro, lo cortamos al punto en que Mefistófeles se inclina y solamente le dice: «Soy tu servidor».

Sería como hasta la función cincuenta cuando quedó fijado un texto que finalmente respondía a lo que queríamos. Lo de hacer las tres preguntas y disfrazar al espectador surgió casi al final de estos procesos de improvisación, porque necesitábamos hacer algo más para que no se nos escapara el público, para meterlo en la ficción. Entonces vimos que si le poníamos un sombrero y algo más a la persona que subía al escenario, su actitud cambiaba, como si ya sintiera que estaba en el teatro. Con este último encuentro ya tuvimos una versión más cerrada y nos pusimos a producirla.

Empezamos a trabajar con la escenógrafa Judith Almansa, quien se encargó de hacer el trabajo visual, que también

estuvo sujeto a cambios. Por ejemplo, Dios empezó a salir en la obra como en la función veinticinco, y empezaron a pasar cosas extrañas. Es sabido que Dios no quiere al Diablo. Y sucedía que a cada rato se me olvidaba el títere en todos lados. Una vez hicimos un Dios que era una lámpara: se perdió, se rompió. Otra vez hubo que subirlo en la maleta pero era demasiado grande y al técnico de Zacatecas se le olvidó resolverlo y se quedó afuera. En resumen, a cada rato hay un problema con Dios. Para esta gira hubo que inventar la solución, que es, además, la que más nos gusta, de que Dios se hiciera solo con luz, que en ese punto no haya títeres y que la imagen de Dios no se vea. Pero dos días antes, cuando supe que la función de Casa de la Américas iba a ser sin luces, nos trajimos a otro tipo de Dios y se retomó esta estructura del espejo, el visón, y que todo saliera de un baúl. Hubo un set en el que jugábamos a que Mefistófeles aparecía de una de las cajas de embalaje de la obra. Esa idea nos gustó, y que todo tuviera un acabado como de *stand*, como de muñequitos antiguos, de trapo. De todo este proceso resultó la producción y la obra como ustedes la vieron.

El proceso necesitó mucho hacerse en el escenario y ha tenido momentos muy fuertes. Todavía sobre el camino se siguieron cortando, ajustando cosas, pero fue así como se estrenó

la obra. Afortunadamente, justo en el estreno nos invitan a un festival en Tolosa. Yo quería llevar *Alicia en el país de las alcantarillas*, pero esta obra no les gustó –era muy oscura, negra-. *Alicia*... mostraba niños drogándose y estaba hecha a partir de basura –botellas vacías, trastos, cosas por el estilo-. Era un puesta muy sórdida –no podía ser menos, ¿no?-. El hecho es que no les gustó. Entonces nos invitaron con esta obra y ahí fue donde Mefistófeles comenzó a girar, a moverse, a convertirse en lo que es.

Ayer hablaba con Rogelio Orizondo –un dramaturgo cubano– y le decía que yo veía en el teatro de imágenes la necesidad de estar junto al dramaturgo, o este concepto con el que trabajan los alemanes: el *dramaturgista*. En el teatro de imágenes es muy necesario que el dramaturgo esté trabajando constantemente para armar la historia. Cuando uno presenta un guión de imágenes, de teatro de imágenes, si la gente no habla y dice «Hola, cómo estás», no lo consideran teatro.

Es revelador decir esto, que un actor se plantee esa relación de necesidad con el dramaturgo. Cuando era estudiante, en una conversación con la Doctora Raquel Carrió, ella decía que el dramaturgo es una suerte de autista que necesita al actor para visualizar las imágenes que contiene el texto. En cualquiera de los casos la relación del actor-dramaturgo se plantea como complementaria.

Bertolt Brecht refiere que, después de la puesta en escena de Bandidos de Schiller, Piscator le planteó que «él ha-

bía procurado que la gente, al abandonar el teatro, hubiera notado bien que ciento cincuenta años no son poca cosa». ¿Cómo reacciona esta versión libre del Fausto de Goethe, cuyo proceso de escritura durara desde 1772 hasta 1832 –año en el que por extraña coincidencia muere su autor–, ante el contexto social latinoamericano, o sea, el contexto que resulta de la interrelación de las identidades religiosas, filosóficas, políticas de determinados públicos ciento ochenta años después?

La primera parte de *Fausto* se publica como hoy la conocemos; luego Goethe comienza a escribir la segunda. Esta contiene todo un pensamiento alemán en torno al héroe romántico. *Fausto* no acaba con la muerte de Margarita. Antes de entregar la versión final, cuando Goethe hace la última revisión, añade una línea que contiene la idea de Margarita alcanzando la salvación –y es extraña esta inclusión porque el ritmo que llevaba la obra se ve interrumpido por el Altísimo, quien dice: «Margarita es mía, gana la salvación eterna» y punto-. El resto de la obra es como la conocemos, solo que sin esa línea. Margarita moría y moría sin más. *Fausto* se iba y se acababa la obra. Goethe, con esta línea, invita al espectador a perdonar al personaje. Pienso que esta cuestión del mal y del bien está en movimiento dentro de la obra, y quisimos utilizarla porque es asunto cotidiano que no responde a una época precisa. Queríamos «aterizar» esta idea, como cuando uno lleva una bolsa de basura y va a botarla, pero piensa eso de «es malo tirar la basura», y se la guarda un rato, pero se molesta porque no pusieron un bote de basura y termina diciendo: «pues





la boto aquí mismo, no estoy haciendo nada malo», pero eso tampoco está bien y... Constantemente suceden esos momentos de duda, de remordimiento, en los cuales nos cuestionamos lo bueno y lo malo. Y esta era una de las tesis que me interesaban de la obra, algo que me parecía verdaderamente eterno de ella y del teatro. En *Fausto*, el romanticismo era la veta a destacar. En nuestro tiempo prendemos el televisor y el romanticismo sigue estando entre nosotros, sigue siendo una forma de plantearse el mundo, se repite en todas las manifestaciones artísticas de una u otra manera. Queríamos que apareciera un personaje y que dijera: «Ah, pero ustedes ya son los del siglo XXI. Ah, qué bien, pero entonces ya no tiene sentido contar la historia, para qué, es anticuada. Pero el mal sigue entre ustedes, que siguen traicionando, robando, matando. Entonces tiene sentido contárselas».

Fausto es una tragedia. El hombre moderno no soporta, y menos el adolescente moderno, una tragedia de más de cinco minutos. Para lograr que el público llegase a conmovirse hasta el final, para dar esta pequeñita vuelta de tuerca, había que construir la obra como una «comedia»; la gente debía estar conmigo y reírse; o sea, debía estar con el Diablo, mantener una simpatía, y tenerlos, yo –el diablo– en la mano. Necesitábamos un Diablo parecido a la gente, travieso, seductor. Es evidente que haya sido esta la razón por la cual escogimos al Diablo como el personaje que cuenta la historia. Nos parecía maravillosa la posibilidad que nos daba el mismo texto para decir que finalmente es el Diablo quien maneja los hilos del destino. Pero él tenía que llevar todo este juego e irse burlando de la situación constantemente para que la gente al final pudiera captar la relación de cercanía. El reto, como decía Iván, era «no traicionar la comedia». Pero construimos al personaje desde la simpatía para que el público sintiera que este tipo vestido extrañamente podía ser tan terrenal como cualquiera y que conocía sus problemas, que era un contemporáneo suyo, que los iba a divertir, a relajar, y desde esta condición plantear una reflexión sobre ser responsable de las decisiones.

La adolescencia es un momento bien difícil de la vida, un momento de hambre. Este era el sector que nos interesaba, el adolescente, que además es el más desatendido en México,

aunque creo que acá pasa otro tanto. Siempre cuento la anécdota de que una vez estábamos en un aula a punto de presentar *Fausto*... y digo: «Buenos días, amiguitos, ¿cómo están?». Ellos responden: «Bieeen». Yo digo «¡Más fuerte!». Y ellos «Bieeen». Y yo digo: «¿Qué? ¿No desayunaron?» Y ellos gritan: «¡Noooo!». Ya después de esta introducción... ¿qué hacer? Repito, los adolescentes son un público difícil, y la cosa se complica cuando vienen en grupo: es casi imposible. Para *Fausto* tuvimos que inventarnos muchos recursos. Por ejemplo, entraban los grupos y los sentábamos en orden: chavo, chava, chavo, chava..., para que se cohibieran un poco, se controlaran. La asistente se encargaba de decirme: «El tercero de la segunda fila se llama Felipe y la chica se llama...». Entonces yo llegaba y decía: «A ver, Lilita, dime, qué estabas haciendo anoche». Eran trucos que nos inventábamos para ganar su atención porque –repito– es un público tan difícil como desatendido. No solamente en el plano artístico, sino en todos los niveles.

Hace unos días en Matanzas contabas una anécdota relacionada con unas monjas viendo el espectáculo...

Sí, esa es bárbara...

La anécdota es muy oportuna para ver la manera en que este espectáculo lo mismo puede causar una risotada que puede provocar que una persona se pare y se lleve consigo al auditorio entero.

Sí. En cierta ocasión estamos dando una función en Guanajuato –el único estado que visitó el Papa en su última visita a México, ya se imaginarán por qué–, en una escuela de monjas. Llega el momento en que subo al Fausto del público, un chavo, y lo hago sentir como feliz de la vida, porque en el trabajo con ellos soy «apapachador», siempre trato de que se sientan bien, nunca ponerlos en ridículo sino que piensen: «tú eres el más valiente, el más guapo». Entonces veo que las monjas empiezan por ahí con un barullo. En esta obra es muy importante para mí mantener la relación de narrador activo con el público, mirarle a los ojos a la gente y saber qué está haciendo. De pronto veo que una de las monjas empieza a parar a los chavos, y a sacarlos, y yo paro. Digo: «¿Qué pasa?». La monja responde: «¡Esto no es una obra de teatro!

¡Esto es una invocación satánica!». Y yo le digo al chavo que estaba vestido de Fausto: «Mira, llega a tu casa y dile a tus padres que te sacaron de una obra que se escribió hace doscientos años, y que las monjas de tu escuela son unas oscurantistas. Que te saquen de la escuela». Y el chavo: «¡Yo quiero seguir actuando!» A lo que las monjas respondieron: «Si no sales, te expulsamos». Por supuesto, yo dije: «Entonces te vienes conmigo al infierno, es más divertido».

Después de más de mil funciones por países como España, Venezuela, Argentina, Colombia y, por supuesto, esta vez Cuba, al partir de una estructura fabular clásica, o sea, ya establecida y reconocida por un espectador universal, ¿cuál es el riesgo y el beneficio de la improvisación?

Una de las experiencias más fuertes que he vivido en mi recorrido con esta obra ocurrió hace unos días en Cárdenas. Allí el público estaba un poco lejos del escenario. Por lo general en los primeros minutos evaluo posibles candidatos para que hagan el papel de Fausto, veo cómo van reaccionando para ver si están conectados. Una de las características que tengo en cuenta es que sea alguien que venga acompañado. Ese día ya tenía bien ubicado al que iba a elegir. Lo tomo del brazo, lo subo al escenario, y allí me percaté de que el chavo –se llamaba José, nombre de carpintero– tenía un retraso mental. Cuando me preguntan cómo es actuar con alguien del público respondo que es como trabajar con un actor estúpido, un actor tonto que no se sabe el texto y tienes que ir diciéndole, llevándolo. Entonces, en aquella situación, el chavo empieza a hacer movimientos raros, y yo me pregunto si lo bajo, pero no lo podía hacer, porque sería romper una regla en la que creo. Al final, el chavo ayudó mucho, y para el público que lo conocía –el chavo era bien querido en el barrio– fue una experiencia maravillosa.

Tú hablabas del riesgo. El trabajo con el «actor estúpido» que no responde lo que necesito que responda, sí, es un riesgo. Pero en mi práctica he buscado otros caminos en el sentido de la convivencia. El teatro tiene que dejar de ser el espectáculo, porque el espectáculo lo vemos en el cine, en los grandes musicales, en la ópera. Al regresar a este contacto humano creo que las personas regresan también al teatro. Lo veo mucho en México. Allá han tenido mucho éxito las «ligas de improvisación». La Liga mexicana de Improvisación hace espectáculos de *impro-lucha*. Estos pueden parecer divertidos, interesantes, un día, dos, y al tercero aburren. No se basan en una dramaturgia. Son solo el ingenio del actor «sacando al buey de la barranca», como decimos allá. Y yo me pregunto: ¿por qué al público en general le gusta tanto este tipo de espectáculo que se basa en un ingenio ligero, momentáneo, efímero...? Creo que la gente sigue con el

deseo de ver al equilibrista en el alambre, quiere ver que alguien esté jugándose un verdadero riesgo. Que suceda algo importante, algo que le confirme que lo que está sucediendo ese día solamente sucederá ese día.

En el momento en que subo al Fausto, el público se interesa y dice: «Ay, cabrón, qué va a pasar». Y escuchas los comentarios: «Nooo, que el tipo ya lo preparó, sí». Por eso siempre trato de no escoger actores, gente de teatro, conocida. En las entrevistas que hemos hecho después de la obra, los adolescentes argumentan: «Me gustó la obra porque se arriesgó el actor».

He de confesar también que empecé a hacer *Fausto* y me animé mucho porque había visto un espectáculo, *Ícaros*, de Daniel F., un payaso suizo-italiano alucinante. Hacía una representación sobre la enfermedad, en una sala de hospital, y solo podía entrar una persona. Tuvo tanto éxito que hizo una versión donde subía a un espectador cualquiera y los demás lo veían. Es un gran espectáculo y me sirvió como escuela. Yo quería eso, que la gente se identificara con este espectador.

Fausto, en medio del romanticismo alemán, evidenció de manera brutal el desfasaje que puede suceder –el siglo XXI no ha salvado esta penosa condición en ciertas prácticas teatrales– entre la puesta mental o puesta modélica, que lleva implícito el acto de escritura dramática, y la concretización escénica desde una práctica teatral. Goethe nunca vio el montaje de su obra y en medio del siglo XIX era un texto casi imposible de representar –sobre todo la segunda parte–. ¿De dónde nace la idea de desarrollar este texto duro que es sin duda Fausto, desde las particularidades del teatro de títeres?

¡Aquí está la trampa! Desde hace casi quince años solo me dedico a hacer espectáculos de títeres. No considero este trabajo un género dentro del teatro. El títere es una herramienta. He tenido buenas discusiones con titiriteros que me hablan de *teatro de títeres*. Este es teatro, sin más. Usas títeres, se te ve la cara o no, pero es teatro y ese teatro debe manejar un código que respete tanto al títere como al público.

En *Fausto* nos preocupó mucho el trabajo con las distancias y las escalas. Había que establecer un código. El títere nos facilitaba las cosas porque te conecta con la ternura inmediatamente. Tengo la teoría de que el títere funciona para los niños, para los adultos y los adolescentes porque es el primer juego que practicamos, el de la representación: vemos a los niños con sus carritos, y a las niñas con las muñecas. Es un juego que llevamos adentro y que lo conocemos todos. Ves a una actriz disfrazada de Cordelia, con su maquillaje, y luego al rey

Lear, quien, de pronto, se muere y cae, y el espectador piensa que es anticuado: «qué mal cayó, seguro se golpeó». Luego lo ves en títeres y te lo crees, sin más. Nosotros teníamos una obra, casi empezando a trabajar con títeres, en la que salían dos personajes: una bruja y un monstruo. Los dos se iban de borrachos, se tomaban un tequila, y había una parte en la que la bruja decía: «Monstruo, cómo es eso de la ficción». Él respondía: «Mira: el público viene aquí a ser engañado, sabe de antemano que va a ser engañado». Luego los dos decían a coro: «¡Qué estúpidos!». Y todos se reían y no había otra manera en el mundo de que pudieras decirle estúpida a la gente. Pues un muñeco puede. Vas a un teatro de títeres, sabes que es de cartón, madera y tela, todo bien evidente. Y mientras más evidente, mejor. Me gusta que el material hable por sí mismo, que tenga su código y su presencia. No me gusta disfrazarlo. En *Alicia...* trabajamos mucho para que se viera que todo partía de la basura.

Este juego que contiene el títere me ha permitido transitar por diversos géneros: ir de la comedia a la tragedia, de la tragedia a la farsa. Eso sí, el títere nos instala inmediatamente en la farsa, el muñeco en sí es «fársico», no importa su parecido al hombre; su grado de complejidad es «fársico» y considero que en el tratamiento de los clásicos nos da la posibilidad de una ilustración visual más rápida y efectiva, nos permite un acercamiento más directo. Por ejemplo, a mí no me gusta que el títere hable mucho. Mientras menos lo haga, mejor. El títere puede bailar «padrísimo», saltar, moverse, pero ¿hablar? En *Fausto...* esta era la bronca: si toda la obra era un gran discurso sobre el bien y el mal, cómo diablos no iban a hablar los muñecos; tenían que hablar. Pero en cuanto a los clásicos el títere te permite tratar el texto convertido en acción.

Esta es una pregunta que iba a hacer en otro momento, pero en este punto de la conversación creo que tiene su espacio. Creo que es un mecanismo casi natural convertir una tragedia en farsa. Es lo que pasa en su espectáculo Fausto... Ahora, en el caso del montaje más reciente en el que estás

trabajando sobre un texto de Aristófanes, La paz: ¿cómo funcionaría este sistema desde una comedia, donde como género no tienes el mismo salto, el mismo nivel de desacralización, el punto de partida del héroe trágico, etcétera?

Es cierto, estamos trabajando con *La paz* y esa es una comedia. Pero una comedia muy «ñoña». Seguramente en su momento fue divertidísima porque se burla de los malos dramaturgos –habla de Esquilo–, de los malos gobernantes. Pero ahora... ahora no. Otro punto: en la comedia de Aristófanes, los personajes aparecen desdibujados en medio de tanto discurso.

El proceso de montaje me adentró en el terreno de la comedia musical, me llevó a redescubrir que lo que sabemos de la comedia y la tragedia en su contexto es que llevaban música. Eran «óperas». Los personajes cantaban desde el inicio hasta el final. Quién sabe cómo se organizaba esto de los coros. Quién sabe cómo se oía... Pero sospecho que se parecía a lo que hoy conocemos como comedia musical. No las tengo todas con la comedia musical. Desde la producción tienes que tener actores que canten, que bailen; tienes que componer la música. Al final estamos haciendo una comedia musical, porque esto de hacer «farsa» partiendo de una comedia te obliga a apoyar la narración en la música, para que además el muñeco se integre a un discurso visual. Por otro lado la música te ayuda a alcanzar este tono que en música se conoce como «exultante» o exaltado, que provoca una locura, el delirio. La primera fase de la comedia es la risa. La segunda, el delirio. Para alcanzar esta última es necesaria la música.

Mis inicios en el teatro tienen que ver con la música. Estudiaba en la universidad y la dejé a medias y empecé a trabajar como asistente de dirección de ópera. Trabajé allí desde los dieciocho a los veintidós años. Desde *Don Giovanni*, óperas mexicanas, óperas contemporáneas... Por esta práctica tengo muy cercano el lenguaje musical, y me encanta poder relacionarlo con el de los títeres. De hecho, mi trabajo se ha centrado en establecer un matrimonio entre la música y los títeres.



Anteriormente habías mencionado algunos mecanismos básicos en el trabajo con adolescentes. Está claro que durante estos diez años que ha estado Fausto en escena, y además en la realización de espectáculos como Pinocho emo o Alicia en el país de las alcantarillas, te has centrado en un público que va desde los once a los doce años –primera adolescencia– y hasta los diecinueve a veintidós años de edad –juventud primera o adolescencia tardía–. Desde el mismo planteamiento dramático de la puesta, o sea, el trabajo directo con el texto, ¿creas algunos mecanismos que repites con determinados textos o procesos de montaje?

Siempre invito a mis colegas a trabajar con este tipo de público. El trabajo con adolescentes plantea de por sí una trasgresión. Cuando eres adolescente si no trasgredes no te diviertes. De eso se trata. A esa edad estás a la caza de ver dónde alguien se equivoca para burlarte. No quieres ser como tus papás, no quieres ser como tus maestros, no crees en nada. Estás inventándote tu «personalidad». Te dicen que no te pintes los pelos de anaranjado, y al otro día vas con los pelos anaranjados. Que no te hagas agujeros en la cara, y al otro día tu cara parece un muestrario de aretes. De entrada, este trabajo plantea una trasgresión. Y el teatro debe ser –se supone– trasgresor. Pero hay que tener mucho cuidado con la tesis que vas a abordar. En *La paz*, ¿cuál va a ser la tesis? Cuando hice *El traje del emperador*, en Pamplona, hubo tremenda discusión. El cuento de Hans Christian Andersen dice que el rey aparece desnudo. Y, si vamos a hacerlo, de eso se trata. No puede ir con calzoncillos, no. La ridiculez es ver la desnudez del rey, que es un títere y es grotesco. Esto es lo divertido y es tu fuerza, la que no puede traicionarse.

Hasta aquí no tenía más preguntas que hacer pero... el martes, viendo por segunda ocasión el espectáculo Fausto, un cuento del demonio, redescubro tres preguntas cuya importancia no pude estimar bien la primera vez que vi esta función en Matanzas. Estas tres preguntas, desde su inserción en el planteamiento dramático, fabular, del texto clásico, consiguen cierta independencia con respecto a la cadena de sucesos que ya el público conoce; además establecen un vínculo tremendo con el espectador. Las preguntas son: ¿Has amado alguna vez? ¿Quieres saber más de lo que sabes? Y la tercera creo que, por encima de todos los sentidos, va dirigida hacia el perdón: ¿has cometido errores? Mi cuestión es la siguiente: ¿quién dispara y hacia quién están disparadas estas preguntas? ¿Mefistófeles, Emmanuel Márquez, el adolescente, el público, Dios...?

Ay... esta no estaba en el programa. Bueno, en la primera versión de *Fausto*... la tercera pregunta era: ¿qué quieres?

¿Qué quieres que te conceda? Y te pedían desde un Ferrari hasta... cualquier cosa. Las preguntas se fueron cambiando mucho. Si el chavo era muy joven preguntabas si te has enamorado o te quieres enamorar. Finalmente se definieron estas tres preguntas en el trabajo con Iván porque a él le parecieron tres preguntas fundamentales para el adolescente. Abordaba las tres cosas que son muy importantes en la adolescencia: amar –el descubrimiento del sexo– saber –pienso en un chavo que todas las mañanas se pregunta para qué carajos tiene que ir a la escuela– y la tercera iba hacia una relación directa con la historia de *Fausto*, que es la historia del hombre. Margarita le pregunta a Fausto: «¿Sabías que tuvimos un hijo?», y todos los Faustos, invariablemente –salvo el chavo, José, que lo afirmó sin dudar–, todos lo niegan. Niegan que han tenido un hijo. Pero si estabas actuando conmigo, viendo la obra de cerca, en qué momento no te enteraste. Entonces esa pregunta se relaciona con la culpa. En el adolescente esto es una constante culpa con los padres, culpa por el tema de la masturbación. Las preguntas tocaban directamente al adolescente, y procuraban captar su atención. Además, cuando haces la pregunta: ¿Te has enamorado?, Fausto se acuesta con Margarita. ¿Quieres saber más?, y Fausto mata al hermano de Margarita. ¿Has cometido errores?

Aquí el Diablo trata de ser perdonado.

FOTOS: Reinier Dávalos Peña (Cortesía de la Casa de la Memoria Escénica)



Historias con Máscaras, de Estudio Teatral de Santa Clara
Dirección: Roxana Pineda

ME ALEGRÓ MUCHO SABER QUE RUBÉN DARÍO SALAZAR HABÍA invitado a Roxana Pineda al X Taller Internacional de Títeres de Matanzas con el espectáculo Historias con máscaras, unipersonal que ya conocía por uno de los encuentros de Magdalenas sin fronteras que la Pineda lidera en Santa Clara. Se unieron dos razones medulares: la amistad y el interés profesional. Así fue que después de volver a vivir el espectáculo en la sala Pepe Carril de Teatro de las Estaciones nació la posibilidad de una entrevista. Entonces fue cuando mi amiga y yo fuimos víctimas de una mala pasada de la tecnología: del original de esta entrevista solo se grabaron setenta segundos, es decir, la primera pregunta con algo de respuesta. Sobrevino el dolor de las emociones perdidas, pero como buenas artesanas de la escena, después de un espacio prudente de transición, decidimos repetirla. De este modo quedaron palabras e intenciones que ya no eran sorpresa pero se adicionaron otras provocaciones y hasta nuevas preguntas con nuevas respuestas que disfrutamos mucho. Quedó, según Roxana, el registro de la primera vez que habla sobre su trabajo con las máscaras y el uso de los títeres. Yo preferí apenas editar las palabras y dejar la memoria de este encuentro en el que nos arriesgamos, con pocos patrones de estímulo, a dar un paso hacia la utopía a través de nuestro diálogo, en una de las habitaciones del Hotel Guanima y auxiliadas por la entrega de Alejandro en la tecnología.

¿De dónde provienen las máscaras y los títeres y cómo llegaron a ti? ¿Son objetos que ya tenían historia?

Hay una máscara que me regaló una de las mascareras más grandes que hay en el mundo, Deborah Hunt, de Nueva Zelanda, y que vive en Puerto Rico. Hay otra que hice yo en un taller que ella impartió en Santa Clara y las otras máscaras las hizo Eduardo Quincoso, un músico excelente de Caibarién, que siempre trabaja en los atrezos en el Estudio Teatral. Están los muñecos que hizo él también.

Tengo entendido que los títeres de bastón fueron mandados a hacer pensando en la historia.

Hay unos títeres digitales al principio que son un regalo de Ana Correa, del grupo Yuyachkani, y los de bastón, efectivamente, fueron mandados a hacer en función de la historia de José y María.

Pero también hay máscara sin máscara, es decir, cara y señal, como dices en tu historia.

UN PASO HACIA LA UTOPIA. ENTREVISTA A ROXANA PINEDA DENTRO DEL X TALLER INTERNACIONAL DE TÍTERES DE MATANZAS

BLANCA FELIPE RIVERO

La Habana, 1963. Es licenciada en Arte Teatral y diplomada en Teatro para Niños y de Títeres por el Instituto Superior de Arte. Se desempeña como dramaturga, investigadora y crítico. Actualmente asesora los grupos Teatro La Proa y Los Cuenteros.



Están las máscaras como objetos que se reconocen perfectamente, está el rostro de la actriz que soy yo y al mismo tiempo alguna sobre-máscara que está impregnada en el rostro. Por supuesto que hay máscara y máscaras.

Definitivamente no es igual.

Pero va a ser mejor.

¿Cómo nace Historias con máscaras?

Yo quería tener un espectáculo que me permitiera presentarme en cualquier espacio que no fuera necesariamente una sala. Sabes que el Estudio Teatral por lo general se reconoce por fabricar espectáculos de cierta densidad y a veces en las giras se presentaban funciones en lugares, digamos, flexibles, y no tenía para acceder a ellos. *Historias...* empezó porque tenía una gira en Colombia por escuelas, de ahí salió la idea de un espectáculo ligero, entre comillas. Como ves, se convirtió en otra cosa, porque de ligero no tiene nada, solo que cabe en una maleta. El estímulo inicial fue tener cinco máscaras y desde cero preguntarme qué hacía con ellas.

¿Los textos son tuyos?

No. A partir de cada máscara fui construyendo un comportamiento para cada una y esto nació por las asociaciones que yo hacía con ese cuerpo físico, de lo que ese cuerpo me permitía asociar, el viaje que me inventaba a partir de ese objeto material concreto.

¿Y cuándo llega la palabra?

Después que me construí un comportamiento, que ya estaba de principio a fin, después que tenía la introspección ideológica de cada máscara quise encontrarle algunas palabras a algunas de ellas, porque sabes que no todas hablan. Esa búsqueda la hice en un libro que a mí me gusta mucho y

que tenía el espíritu de lo que quería hacer, que es *Palabras andantes* de Eduardo Galeano, un libro que –salvando las distancias, porque sabemos de la grandeza de Galeano– tiene una estructura parecida a *Historias...*, con viñetas. No tiene unidad aparente, lo conduce un cordón umbilical que lo hace único, es decir, desde afuera uno puede decir hacia dónde va y cuál es el tema, pero en apariencia no existe esa lógica física que se está acostumbrado a recibir. Investigué el libro y escogí palabras que me convenían para sostener algunas de esas máscaras.

Los temas y tratamientos que tienen esas palabras, lo que las trasciende y las vincula con todo ese tejido escénico que armamos, ¿tienen que ver con la existencia, con la individualidad?

Hay como una fecundación y al mismo tiempo es algo sorprendente, hay muchos elementos que se van sumando y son de diferente naturaleza. Está la máscara como objeto material, está el comportamiento físico construido, están los objetos que ayudan a crear un contexto situacional y está la palabra.

¿Esas son las capas de las que te hablé anteriormente?

Sí, cada uno de estos elementos fueron construidos y cuando se juntan crean un campo semántico. Habíamos hablado que es como cuando se hace un corte transversal a la tierra, como lo aprendimos en geografía, en el que se ven perfectamente las diferencias entre las capas. Una puede ver la edad geológica por el tipo de piedra. Igual que el árbol al que le haces un corte y conoces la edad, así mismo ocurre con el espectáculo. Tú ves su apariencia pero hay un subsuelo que es lo que permite que esa apariencia visible se comunique y transmita algo que no sabes exactamente todo lo que contiene, pero al mismo tiempo lo que contiene es lo que permite la comunicación. Está la palabra, el comportamiento de la actriz, el sonido de los elementos, los objetos que son muy especiales para cada máscara. Está, por ejemplo, la máscara horrorosa que usa la sombrilla, las botas que aluden a lo militar, rudas,

pesadas, que no se mueven prácticamente, y también usa el sombrero negro que solidifica la imagen vulgar y ríspida de ese personaje.

Roxana, haces un péndulo que va desde lo más tierno hasta lo más áspero, irreverente o grotesco, no solo aquí sino en todo tu trabajo. Pero en este espectáculo me resulta muy claro.

Efectivamente, hay un registro muy amplio. Hay una tesitura de la ternura que es como el útero del espectáculo, una membrana que lo cubre todo y dentro de esa tesitura que es general hay otra que es más dolorosa, más hiriente, que raya en lo sórdido, que roza lo vulgar. Otra, lo alegre, pero todas ellas están dentro de una que es la que más se contiene en una conmoción espiritual, hacia adentro, que roza decididamente la ternura y el dolor.

Habíamos hablado de un cierto estado de reposo, de equilibrio, que observo, que no es precisamente la felicidad que el humano añora o el divertimento que generalmente busca. Es una manera tuya de mirar, un punto de vista muy peculiar desde el reposo.

Ese reposo viene, me imagino, de la consolidación de una experiencia de muchos años de trabajo. Es un reposo relativo porque hay una dinámica muy fuerte desde que comienza hasta que termina el espectáculo. Es muy duro de hacer.

Yo digo reposo de pensamiento, de sentimiento, de filosofía de la vida.

Se conoce de la zona desde la que se parte, donde se inicia un viaje que es reflexivo, de ahí que el inicio sea un poco enigmático, en penumbras. La luz es muy importante. En penumbras se escucha una canción que es como un lamento de amor.

¿La canción-tema que enlaza?

Sí. Mira, este espectáculo lo inicié de una manera muy libre, me censuré muy poco. Como pensé que era una cosa ligera y sencilla me di mucha libertad. Comienza sin estar yo visible porque estoy detrás de la sombrilla y se escucha esa canción que todo el mundo sale repitiendo cuando se termina el espectáculo: «Yo no sé que tengo yo, corazón, que tengo el pecho maluco, corazón».



¿Quién compuso esa canción?

Es un anónimo latinoamericano.

Canto latinoamericano, señales de Martí, señales de afrocaribañía. Son como destellos de identidad que te tocan y que a veces, de inmediato, uno no enlaza, pero de todas maneras, finalmente llega a hacerlo.

El elemento de la música tiene dos dimensiones, una muy particular y otra artística. La música, en mi caso específico, es muy importante porque está muy ligada a mi experiencia familiar. Está relacionada con mi abuela que me crió cantando canciones. Me cantaba si estaba triste, si estaba alegre, para contarme historias, para dormirme, para despertarme, para protegerme. Yo tengo un archivo musical muy grande, muchas canciones que yo sé, las conozco porque me las enseñó mi abuela pero no sé de dónde vienen. Es un patrimonio que uso, que es musical y al mismo tiempo emotivo. De esta manera lo asocio con estados de ánimo, con momentos muy específicos de mi vida. Pero al mismo tiempo también lo coloco en una dimensión que ya es artística y entonces lo articulo dentro de un lenguaje. Para mí es ya imposible construir materiales sin la presencia de esas canciones.

Tal pareces una narradora, animas títeres, incorporas máscaras. También realizas un trabajo actoral muy limpio. ¿Cómo enlazas esos márgenes o límites de lo escénico?

Nunca me pienso así desde dentro: ahora hago esto, después lo otro. Claro, soy una actriz y compongo de una manera. No me considero una titiritera para nada, solo que en este espectáculo uso títeres porque el trabajo me lo pidió.

¿Por qué te lo pidió?

Me lo pidió la naturaleza del espectáculo. Por ejemplo, cuando fui a representar la historia de Ignacio y María. Esa es una historia de Eduardo Galeano, está literalmente así, solo están editadas algunas palabras. Es el momento más largo del espectáculo.

¿Es la historia más completa?

En realidad es la única historia dentro de la puesta. Cuando empecé a contar la monté solo sin títeres, pero me di cuenta de que necesitaba auxiliarme de algo para animar esa historia y no que se quedara en la palabra solamente. Entonces necesité a los títeres.

¿Por qué títeres y no otro objeto?

No sé, porque el títere que uso fue justo el que imaginé.

¿Visualizaste el títere de bastón?

Sí. Es que ese títere da algo a la representación que tiene que ver con el universo infantil y al mismo tiempo relativiza una pos-



tura en términos objetuales. El títere también permite jugar con la ironía. A un títere, visualmente, la gente lo coloca...

En un estado de fe.

Efectivamente, la gente se conecta con un juego y al mismo tiempo me permite a mí crear una pequeña representación dentro de otra representación y jugar hasta el infinito en ese pequeño espacio. Los títeres suenan, se empujan y todo eso me permite jugar y profundizar en esa zona de la alegría, de la jocosidad, del guiño al espectador.

El espectáculo hace un lazo muy interesante con elementos reales como el queso, el pan, la hoja de cilantro. ¿Cómo se articula el cuerpo de la actriz con esos elementos reales para que todo sea artificio?

Aquí hay un trabajo de composición, el trabajo del lenguaje artesanal del oficio. No soy neófita en eso, llevo veintitrés años y de alguna manera esa es una experiencia. Claro, cuando uno trabaja en serio, porque hay quien se pasa todo el tiempo trabajando y está en el mismo punto. Pero cuando el trabajo es serio y de investigación la experiencia pasa de alguna manera al trabajo. De un lado la experiencia y del otro lado está el hecho de que tú te colocas en una situación distinta cada vez donde esa experiencia está obligada a transformarse. Porque no es que tengas un manual de voz, otro de movimientos, otro de los objetos y todo ello lo aplicas. No es una receta de cocina, es un arsenal que tu cuerpo va creando, como otra naturaleza. Ya tu cuerpo tiene otra biología, una manera de reaccionar, pero al mismo tiempo toda esa sabiduría la guardas y cuando te colocas en situaciones diferentes ellas te obligan a reaccionar con los instintos que tienes. Ahí es que descubres otros resortes. En este caso hay una estructuración aparentemente simple pero detrás de eso hay una composición de montajes diferentes que son todas esas capas de las que hablas.

Te hablaba, Roxana, de que se percibe una yuxtaposición que provoca una sensación muy especial, a partir del modo en que se relaciona todo en la escena sabiendo que vemos teatro. ¿Cómo logras hacer un arte que al mismo tiempo es complejo y transparente, que conmueve y que provoca el atractivo de seguir mirando?

Ese es el mejor halago que se le puede hacer a un actor y te lo agradezco. No se desaprovecha el tiempo de trabajo y al mismo tiempo se pone en riesgo esa experiencia. Te explico. Llevo veintitrés años no solo entrenando mi cuerpo sino también mi capacidad de análisis, de estudio. La capacidad de asociación es esencial y al unísono la de sorprenderse, la de encontrar nuevos estímulos que, en el momento en que ya has construido

el espectáculo, te permiten ser vulnerable. Te colocas en una situación de representación donde todo se inicia justo en el momento en que sales al escenario porque es un viaje de descubrimiento. Para mí actuar es siempre tener la experiencia de qué hacer con eso que ya he aprendido. La composición, la estructura del espectáculo y el diseño general del personaje los pongo a prueba en la escena, nunca salgo a repetir, ni siquiera cuando ya sé que ciertos resortes dan resultado. Nunca salgo a buscar resultado, eso para mí es fatal. Yo salgo a actuar para hacer o tratar de descubrir un viaje y es siempre una experiencia muy intensa y muy difícil, asusta a veces. Uno va en dos dimensiones. Uno tiene que guiar la atención del espectador y, habiendo construido de forma tan compleja, mostrar que lo que haces es sencillo.

Me refiero a una transparencia en la comunicación. No es que el espectador no advierta que lo que sucede en el escenario es contundente desde el punto de vista físico, intelectual y sensorial. Es una sensación de asombro, de algo complejo que sale muy espontáneamente.

Para mí ese es el dilema de la actuación. Entre nosotros los cubanos hay como un mito con la técnica, como una diatriba teórica con el problema de la técnica, pero la técnica no es nada misterioso, ni nada del otro mundo. La técnica no es más que el proceso de aprendizaje, algunos instrumentos que vas probando que cambian de una persona a otra, de un grupo a otro. Estos instrumentos son resortes en los que te apoyas y que te permiten construir un lenguaje. Ahora, una vez que has llegado a eso hay un proceso de abandono, de desalojo inconsciente en el que no puedes actuar pensando en la técnica. No me digo: ahora actúo porque tengo un buen resonador, porque tengo un cuerpo bello. Cuando un actor sale al escenario esto es muy visible, es muy fácil de reconocer: sale a hacer gala de su voz o de su cuerpo, o de que se mueve bien, y ahí mismo se acabó la comunicación. Lo que a uno le asombra, por lo menos a mí, cuando veo un espectáculo o cuando leo un poema, es descubrir el punto de vista que sobre el universo o sobre un tema dado tiene ese artista. Y si ese punto de vista es muy particular y está transido por una vulnerabilidad que me permite, de alguna manera, confrontarme con eso, es sin dudas una experiencia interesante. De hecho, hay muchos espectáculos en los que uno dice: «Bueno, qué torpeza, qué desconocimiento». Sin embargo, uno se siente mejor que en otros que supuestamente tienen mucho más trabajo, pues hay una posición de humildad que te permite penetrar, comprender la dimensión de lo que necesitas comunicar. A fin de cuentas, lo que se va a ver al teatro es la mirada particular de alguien, que nos pertenece a todos.

Hay en tu espectáculo un acto de entrar en la individualidad del que ve, una disposición al diálogo. Uno ve gestualidad,

movimiento, escucha y siente esas expresiones. ¿Lo trabajaste así?

¿A qué te refieres?

Me refiero a una referencia afro, a la referencia latinoamericana que nos toca también, a lo que dice y cómo dice el espectáculo en términos de esencia de lo humano. Se me queda, por ejemplo, esa manera de amarse de María y José, la despedida de la abuela en su lecho de muerte, ese miedo al despedirse de la vida sin saber qué vendrá o hacia dónde va.

Al principio, como ya dije, solo tenía cinco máscaras. Empecé el proceso con asociaciones, pero mientras más profundizo más asociaciones vienen y siempre trato de hacerlo más y más y de no quedarme en la primera de ellas. Evidentemente hay un universo que me pertenece a mí que está transido por esas tradiciones. Por ejemplo, la primera máscara es neutra. Cuando me la regalaron me explicaron que es una máscara que no tiene ni pasado, ni presente ni futuro ¿Cómo tú representas algo en el teatro, que siempre es presente aquí y ahora? Eso es muy difícil. Esa máscara es muy extraña, muy ambigua, no sabes si da miedo o tristeza, y por ambigua es muy profunda. A veces yo me miraba en el espejo, porque las máscaras necesitan del espejo, porque no te puedes ver, tienes que saber por dónde va, y cuando miraba la transformación no me provocaba ni rechazo ni empatía. Era muy extraña.

Como una entidad aparte, distanciada.

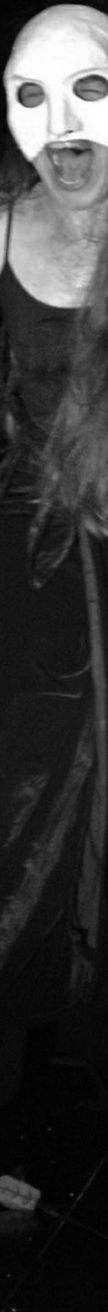
Sí, efectivamente, una entidad aparte. Y no sé por qué extraña razón la relación con el universo afrocubano. Fíjate, esa máscara lo que más hace es cantar, pero es un canto no fácilmente reconocible, es un canto a Ochún.

También tiene una gestualidad afro.

Cuando compuse la partitura física de esa máscara no usé movimientos afro, eso entró después cuando ella me llevó a la canción y entonces vino el movimiento final, mi cuerpo reprodujo movimientos que pertenecen al baile afro. Hay cosas previstas pero hay otras que vienen por tradición, entran por otro canal que no es siempre el conocimiento racional.

Roxana, por qué te gusta tanto hacer Historias con máscaras. Me dijiste que te encanta hacer el espectáculo.

Sí, creo que me gusta mucho porque supuestamente me da mucha libertad, una libertad relativa porque en realidad tiene muy poca.



Entonces te quedaste con el primer instinto. Te sigue acompañando ese primer pensamiento de estado de liberación que te propusiste.

Es que la máscara tiene muchas dimensiones porque tú estás detrás de ella sosteniéndola con tu biografía. Yo soy Roxana Pineda, la actriz, pero al mismo tiempo con la máscara mi rostro no se ve, entonces estoy obligada con todo lo que soy a crear un cuerpo ficticio, que es otro. Quizás esa dualidad que es contradictoria y compleja es lo que me estimula.

Y te da la sensación de libertad.

Pero es una sensación que no es exacta porque el trabajo con la máscara te obliga a una precisión que es dolorosa. A veces he dicho: ¡Dios mío, que pase el espectáculo! Porque de verdad es muy duro, parece muy rico de hacer, muy agradable, pero es muy duro para mi cuerpo biológico.

Y aún así sientes la necesidad de transitar por eso.

Sí, porque es un viaje misterioso.

Por eso te es atractivo.

También me es atractivo por los temas, por el universo en su subsuelo y las señales que tú mencionaste cuando hablaste de las capas. Porque hay muchas señales que están ocultas en ese subsuelo, pero son señales de diversa índole que estoy lanzando. Que a veces pasan rápido, están soterradas, pero paradójicamente, a veces, son obvias. Se juega con esas diferencias pero es un campo semántico que el espectador puede seleccionar. Siempre hay alguna señal que cualquier tipo de espectador puede tener ahí para aferrarse. Sin embargo, no es un espectáculo en el que puedes decir: trata de esto o cuenta esta historia, porque es como un rompecabezas. Es como el caleidoscopio, que te lo pones en el ojo, vas mirando y te da una sensación agradable o desagradable, de alegría o tristeza.

Está todo el tiempo haciendo aperturas, haciendo ciclos.

Por ejemplo, se sale de la máscara neutra y después viene el narrador que habla de por qué se cuentan cuentos. Inmediatamente viene la máscara del vulgar –llamémosle así para identificarla– e inmediatamente entra la abuela. Son cosas que no tienen una lógica reconocida, pero sí opera.

Bueno, eso es lo que hace el creador, arma a partir de un posible azar, crea sentido.

Exactamente, crea una nueva lógica sostenida a partir del choque de las diferentes visiones, que son diversas, que son las que al final crean un único cuerpo.

Cuando la máscara que no habla se está moviendo se produce un seguimiento, por el cual todo el tiempo el espectador fabula desde su soledad lo que está observando.

A mí me gusta mucho que me digas eso, no por el halago, sino porque no te imaginas el esfuerzo tan grande que hay detrás de esa máscara. Para que eso que estoy fabulando en ese momento, en términos de acción, asociación y de sucesos, se traduzca hacia afuera. Si me dices eso, efectivamente, el esfuerzo no es en vano. Esa máscara no habla, tiene poco espacio y está acompañada por una música muy especial. Hay dos momentos de música grabada dentro del espectáculo que son esenciales. ¿De eso no habíamos hablado?

Es verdad

Es una música de Mozart triste, la luz baja, todo está en penumbras y esa máscara que no habla hace movimientos lentos, encorvada hacia adentro.

En introspección

Está cubierta con una manta, tiene un elemento sorpresivo que es una mano muy grande que la completa. Con ella es que se fabula y yo, detrás de ella, estoy actuando. Yo fabulo en términos concretos. Cómo llega, quién llega, qué pasa, qué dice, y eso lo trato de traducir en todo el cuerpo. Eso sucede con todas las máscaras pero aquí con más fuerza.

Roxana, usualmente el titiritero hace movimientos abstractos para que el títere haga movimientos concretos. El titiritero se mueve en una dimensión paralela, con una gravedad y un espacio diferentes a los del objeto, aunque ambos son cuerpos «teatralizados». ¿Cómo se traduce todo esto en la máscara?

Yo no soy titiritera, lo que sé es por cultura general. Nunca he hecho títeres, lo que conozco es el trabajo con la máscara. Mira, cuando trabajo la de la muerte, que es la media máscara blanca, un objeto que está sobre mi rostro da la dimensión de la muerte para crear una extrañeza de ese sujeto. Pero esta se parece más al mundo real. La máscara del viejo, sin embargo, tiene movimientos con una carga danzaria y de abstracción muy fuerte y lo que la caracteriza es la cualidad de esos movimientos, que son cerrados, hacia adentro. Tiembla todo el tiempo, se esconde, mira de soslayo, son movimientos muy corticos.

De dinámica, de ritmo.

Exactamente, y esa composición, como está montada, más la música, el paño que acompaña, propicia que lo que fabulo en mi mente traspase mi cuerpo y crea en el espectador la capacidad de ver.

¿De qué año es el espectáculo?

De 2005, debe tener unas cuarenta funciones.

¿Has elegido los momentos en los que has querido hacerlo o no?

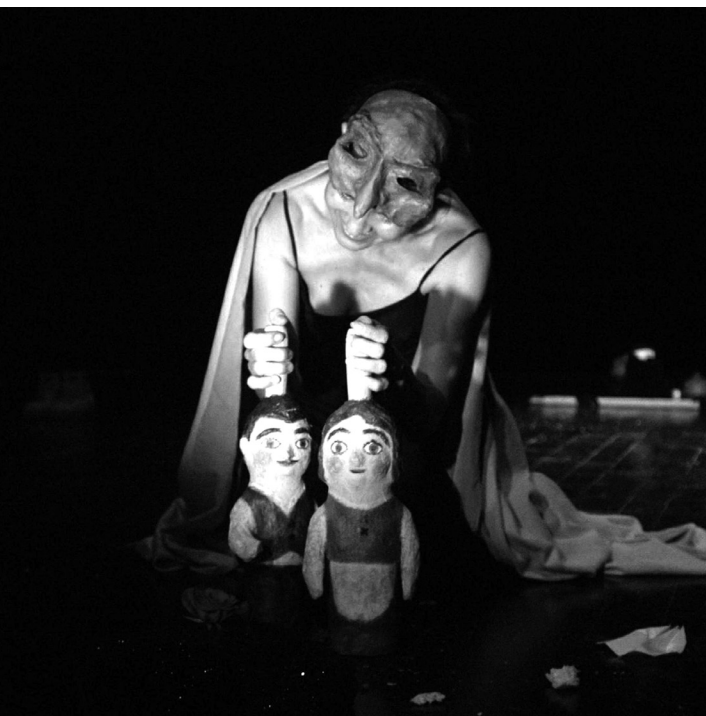
A veces, cuando se organizan temporadas en la sede, se elige, pero también me lo han pedido, como ahora Rubén. He girado mucho con este espectáculo y siempre la reacción es muy intensa.

¿Cómo terminamos, Roxana?

En la que se borró me habías hecho la pregunta de la utopía, que es como termina el espectáculo. Sería bueno terminar con esto porque cuando llego a ese punto me quito la máscara de la muerte.

Es cierto, hablas de la utopía con tu rostro limpio.

Me la quito cantando la canción con la que empecé: «Yo no sé que tengo yo, corazón, que tengo el pecho maluco, corazón», y me quedo en un momento de indefensión. Desde el punto de vista de la fábula, de la ficción, de la actuación, todo coincide, estoy totalmente exhausta, por mi pelo suelto está corriendo sudor, estoy en un momento de desfallecimiento y entonces digo el texto, que es muy duro de decir.



Es Roxana Pineda hablando sobre la utopía.

Bueno, el texto está ahí porque va ahí, artísticamente está montado, pero al mismo tiempo para mí es el sello del espectáculo. Sin ese texto se queda abierto, desorientado, no sabe a dónde va.

Es como si lo unificaras de un tirón.

Esa pregunta, esa señal que se lanza, ese reto es lo que da coherencia y sentido a todo lo que se ha visto. A partir de ese texto se revisa todo lo vivido. Es la gran pregunta: ¿Para qué sirve la utopía? Y entonces yo respondo: para caminar. El espectáculo está hecho como un viaje para mostrar una galería de comportamientos humanos donde aparecen momentos dolorosos, pérdidas, la ironía de la vida, la visión idílica y religiosa de la existencia. Entonces ante la pregunta de la utopía está la dimensión del ser humano. Sin utopía la vida es un hueco, pero al mismo tiempo la utopía no implica que tú llegues a lo soñado, es decir, los sueños son alcanzables pero también son inalcanzables.

¿Es que el presente es parte de la utopía?

El presente ya es pasado y el futuro es la incógnita que inmediatamente se hace presente. Pero la noción más compleja es la de que no hay salida. La única que tienes como ser humano para afirmarte es caminar, independientemente de los escollos, de las piedras, de los dolores.

Porque cada paso ya se hace viejo.

No hay otra salida. Pero fíjate, en que es un caminar con un sueño, con la posibilidad de conquistar algo. Sin embargo, el sueño puede ser inalcanzable, el camino es difícil pero no hay otro modo, por lo menos para mí, es lo que pienso. No es así para todo el mundo, pero pienso que la utopía es algo por lo que batallas y el tránsito nunca es de felicidad, el camino siempre es duro. Para mí como ser humano no hay más posibilidad que seguir caminando.

Si no fuera así no habríamos hecho esta entrevista, no habríamos dado el paso de repetirla.

Sí, porque en verdad no es fácil.

Para mí esta conversación ha sido muy linda.

Para mí también.

JOAN BAIXAS: HACER TÍTERES EN UNA SOCIEDAD

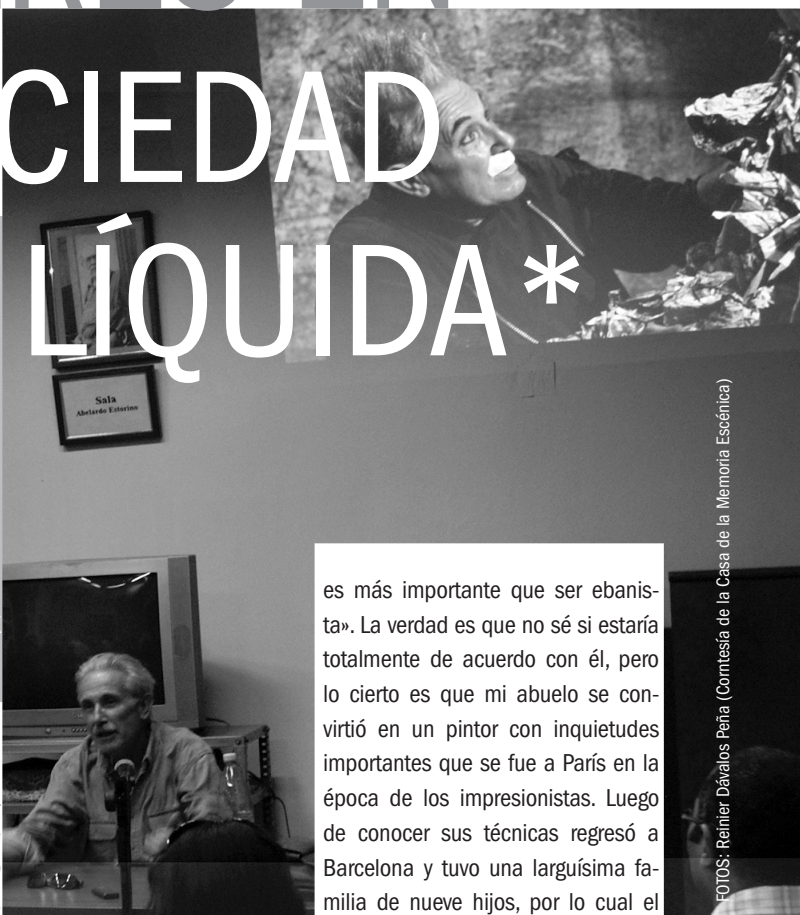
RUBEN DARIO SALAZAR

Santiago de Cuba, 1963. Es actor-titiritero, director artístico, investigador y promotor cultural. Es fundador de Teatro de Las Estaciones y coordina como integrante de la presidencia de UNIMA Cuba el Consejo Internacional de esta organización a celebrarse en la Isla en 2014.

* Transcripción de la entrevista realizada por Rubén Darío Salazar al titiritero y artista plástico catalán Joan Baixas en la Casa de la Memoria Escénica durante el X Taller Internacional de Títeres de Matanzas.

EN EL AÑO 1994 PUDE DISFRUTAR EN EL FESTIVAL Mundial de Charleville-Mezieres, Francia, un espectáculo muy especial llamado Tierra Preñada. Cuando uno se enfrenta a un espectáculo como este, de ideas, imágenes, concepto, donde se utiliza ceniza para dibujar o pintar en directo, sientes que estás frente a una experiencia muy singular. Justamente, en 1994 yo estaba formando mi grupo Teatro de las Estaciones, y en ese instante me dije: este hombre es especial. En algún momento de la vida quiero que visite Cuba y que mis colegas puedan conversar con él. Hoy estás aquí y quisiera comenzar hablando del vínculo que has establecido con la pintura y los títeres. ¿Cómo se da esta mixtura de artes?

Mi relación con la pintura en primera instancia fue familiar. Pertenezco a una familia de pintores que originalmente fueron artesanos. Trabajaban la madera, hacían muebles, eran ebanistas. Pero alguna vez mi bisabuelo le dijo a mi abuelo: «tú dibujas muy bien y ser pintor



es más importante que ser ebanista». La verdad es que no sé si estaría totalmente de acuerdo con él, pero lo cierto es que mi abuelo se convirtió en un pintor con inquietudes importantes que se fue a París en la época de los impresionistas. Luego de conocer sus técnicas regresó a Barcelona y tuvo una larguísima familia de nueve hijos, por lo cual el

impresionismo quedó solo en proyecto. Se dedicó entonces a hacer una buena pintura de paisaje para vender a la burguesía catalana. Fue ahí que se instauró una saga de pintores en mi familia. Mi padre fue un gran maestro de pintura, llegó a tener una escuela muy conocida en Barcelona.

A los títeres me llevó la poesía. Llegué a fundar un Festival Internacional de Títeres en Barcelona para darle resonancia a ese teatro en la ciudad y para elevar el nivel de atención del público hacia ese arte, porque hasta entonces los títeres no eran tenidos en cuenta. Ser titiritero era lo que en España llamaban ser gitano. Era un trabajo para la calle.

Como había ido a Francia y había visto a los grandes maestros, buscando elevar el nivel en Barcelona invité a los pintores conocidos, que sumaban como veinte, a realizar una exposición

FOTOS: Reiner Dávalos Peña (Comtestía de la Casa de la Memoria Escénica)

y algunas improvisaciones relacionadas con la pintura y los títeres. Ahí fue donde entré en contacto con el pintor Joan Miró. Acabamos haciendo juntos un espectáculo grande, con quince actores. Se puso en los teatros de ópera por todo el mundo.

Además de ese encuentro, en el año 1964 asoman a su vida teatral Brecht, Lorca, la poesía china, Walt Whitman. O sea, que hay títeres, pintura y ahora también literatura.

Tenemos el gran privilegio que podemos tocar todo desde nuestra profesión de titiriteros. Eso es una maravilla, una responsabilidad. Debemos considerar al títere como un embudo en el cual se concentran todas las energías y las fuerzas de los diferentes lenguajes artísticos, pero de una forma muy destilada. El títere no admite larguísima textos, –bueno, los títeres tradicionales sí, como los indios, los *pupis*–. Pero en el teatro contemporáneo veo al títere como una destilación y me parece que es un concepto fundamental. Si uso un texto de diez páginas en un espectáculo, seguramente voy a tener momentos aburridos, y si uso diez poemas es posible mantener un nivel de energía adecuado. El títere es un material de muchísima energía, de alto voltaje. Cuando está ahí rompe la realidad. Introduce en ella algo que está muy vivo, a veces más vivo que un humano o que un animal, y claro, sabemos quién es él porque le ponemos un nombre, pero el títere es un ser extraño, es un marciano que aterriza sin saber qué va hacer. Nunca sabemos qué va a hacer. Esa altísima energía, esa capacidad que tiene de chocarnos y sorprendernos –incluso en el títere más insignificante– es fundamental.

Creo que esa energía se nutre del destilado de la poesía, de la imagen, de la música e incluso de la interpretación (porque el titiritero no usa las sutilezas sociológicas y psicológicas de los actores). Por eso me he acercado a estos grandes autores en alguna época de mi vida. A Lorca, porque es magnífico, un gran conocedor de los títeres. A Brecht, porque hace un planteamiento muy titiritero, –en definitiva el distanciamiento es un recurso que el titiritero siempre usa–. Whitman es la naturaleza, es la energía salvaje. Utilicé a los chinos y su poesía porque son sabios.

Los sesenta fueron en Cuba y en el resto del mundo un bombarzo, una explosión artística. Ahí estaba el joven Joan, integrándose a la antropología, al teatro visual. ¿Qué significaron para él 1967 y La Claca?

Soy un gato que ya ha vivido cinco de sus siete vidas –espero que me queden dos–. La Claca fue una de ellas. La iniciamos mi mujer y yo antes de ser pareja, y se convirtió en nuestro descubrimiento del títere. La Claca tuvo dos grandes etapas: los primeros diez años, de furgoneta, trabajando por los pue-

blos, lo puro y duro. Era enfrentarse a la realidad de la vida, crear una profesión nueva que no existía en España y salir a defenderla. Esos diez años fueron de pre-democracia, o sea, que había una relación muy buena con la gente en los pueblos, con los jóvenes, con los curas progresistas, que eran presencias importantes, y con la gente de los sindicatos. Éramos como marginales, pero nos querían mucho y funcionábamos aunque nos pagaban una miseria, por tanto eso nos obligaba a trabajar mucho. Hubo un año en el que hicimos doscientas cincuenta funciones en doscientos cincuenta lugares diferentes. En ese entonces vivíamos en el centro de Cataluña y nos movíamos por todo el estado. Era un promedio de casi doscientas funciones al año, lo cual quiere decir montar y desmontar diariamente. Eso era lo duro y lo bueno. Ahí aprendimos que las cosas hay que ganárselas, que lo importante de la profesión es el contacto con el público y que cuanto más cansado está uno, más feliz se siente, porque ha trabajado, porque está en el mundo y está vivo. Esa primera etapa de la Claca se llamaba Putxinelli Claca, porque Putxinelli es títere en catalán antiguo.

En esa época ya teníamos contacto con el mundo artístico. Empezamos a salir y fuimos por primera vez al Festival Mundial de Marionetas de Charleville-Mezieres, en 1971. Empezamos también a hacer giras internacionales. En 1975 hubo un cambio muy grande en todos los sentidos, a partir de la muerte de Franco. Ese año comencé a trabajar con Miró en una obra por la celebración de este suceso. Era una obra, dura, fuerte, desagradable y bella porque nosotros la considerábamos una especie de vómito que nos limpiaba de las porquerías impuestas por la represión franquista durante treinta años. Yo había nacido en ese ambiente de la postguerra, o sea, que conocí de cerca la opresión, la pobreza, el hacinamiento. Le dije a Miró que si esos eran temas que compartíamos, además de la pasión por los títeres, había que hacer un espectáculo de aquello. Él tenía entonces ochenta años y yo treinta.

Para nosotros fue una catarsis. Una obra caótica, confusa. Los mironianos puristas nos decían que Miró no era así, que él era las estrellas, los colores puros. Pero aquí no podía ser de otra manera, teníamos que hablar de cosas sucias, reírnos de asuntos religiosos y militares –Franco se daba la mano con la Iglesia–. Y nos divertíamos mucho. Funcionó y la llevamos por todo el mundo. Era nuestra catarsis pero también era bueno para esa España nueva, que tenía una gran deuda consigo misma, pues el dictador se murió en su cama y eso, a los españoles de izquierda, nos sabía mal. Fue positivo para el país salir con esa imagen al mundo, la imagen de que unos jóvenes se reían de su pasado y se lo limpiaban. Funcionó muy bien.

Títeres y pintura, títeres y literatura, títeres y antropología, títeres y política también. Siento que por ahí hay una trayectoria

y un camino que te ha marcado y que expresa lo que eres hoy día, y me pregunto por qué desaparece La Claca, en Nueva York, en 1988.

Por motivos personales, totalmente egoístas. Porque en 1975, cuando ampliamos la Compañía, no sabíamos nada de producción, no había circuitos de distribución, todo eso estaba por hacer. Yo era como el empresario de un grupo de quince personas, pagábamos un salario cada mes y eso era una locura, un espanto. Para ese entonces tenía una casa, hijos y una pequeña vida burguesa con mi mujer, que nos habíamos construido con nuestro trabajo, pero la Compañía se lo llevó todo. Perdimos la casa, perdimos todo, salimos de ahí arruinados. Me pregunté por qué y para qué fueron esos diez años. Un día en que te levantas, te miras al espejo y luego te vas al río –que era mi sitio de reflexión en mi pueblo– y dices: ¿a ver, qué estás haciendo, te vas a mantener así? La idea principal es que todavía me sigue siendo muy válida: hay un momento en la vida en que has de escoger si eres agricultor o si eres cazador. El agricultor es la persona que construye y dice: este es mi territorio y voy a hacer una casa que sirva para muchos, para la familia, los amigos, los visitantes, los turistas, los curiosos. Construye, planta, necesita tiempo, espera que crezcan sus árboles y los cuida. Eso va tomando vida por sí solo hasta que llega un momento en que el agricultor va a desaparecer, pero su construcción va a continuar.

En cambio, el cazador es quien procura llevar lo menos posible encima, lo que pueda cargar en sus espaldas y con sus manos; es quien procura dejar la menor cantidad de trazas posibles en el terreno, ser muy respetuoso y caminar, moverse mucho. Decidí hacerme cazador. Decidí que ya no podía tener La Claca. Fue un rompimiento total en mi vida. Lo vendimos todo para pagar las deudas. Yo le decía a mis amigos: quiero salir solamente con las manos en los bolsillos. Y ahí tuve otra vida.

Hay ciclos que siempre se cumplen, en tu vida y en la de cualquiera, y uno tiene que saber cuándo va a cambiar o agregar algo en ese ciclo o cuándo va a hacer otras cosas, porque son ciclos naturales que se cumplen en las parejas, en los grupos, en todo. Y no creo que porque estos se cumplan deje de existir la herencia que tienes contigo y que vas a llevar siempre. Aquí quiero disentir contigo, porque las trazas que has dejado Joan Baixas en el mundo son muchas. A veces, que uno no construya un edificio no quiere decir que no deje marcas importantes para todos.

Ahora bien, has descrito una imagen muy bonita que es la de mirarse en el río, en el río de Cuba, de España, del mundo. ¿Qué es para Baixas mirarse en estos ríos?

Cuando no construyes, tu mirada está concentrada en tu vida y en la de los demás. El cazador está pendiente de la vida de los demás, de las estaciones, de los animales, de sus trazas, de sus caminos. Se trata de un despojamiento de la construcción. La construcción desarrolla un tipo de sensibilidad social, como este encuentro, en el que uno se siente entre amigos, en casa, y dice: qué bien, el mundo no da miedo. La otra aptitud te desarrolla otro tipo de sensibilidad, marcada por lo que te rodea. Tú procuras tocarlo todo, ser muy sensible. Uno está muy pendiente de la vida, de su palpar. La vida quiere decir eso, los ríos, los continentes.

Esta mañana le comentaba a Jacques Trudeau cómo a le llega el momento en que se relaja y está consigo mismo en cualquier sitio, y tienes diez horas de vuelo en avión, y en vez de quejarte, piensas: qué suerte, diez horas concentrado con mi ordenador o con este libro que me lo guardaba para un día, y ahora, si quiero me lo puedo leer todo y dormirme y volver a leer y ver esas películas que alguien me regaló. Porque cuando llegas a casa tendrás el teléfono, los emails, los niños, cincuenta mil cosas. Se trata de mantener esa sensibilidad para toda la vida: lo que pase estará bien, voy a estar bien y si la experiencia es muy mala escribo un cuento a ver si lo vendo para así sacarle beneficio a todo.

Voy a hablar ahora de una experiencia que es muy particular con ese cazador del mundo que eres. En el festival de Charleville, cuando terminaste la función de Tierra preñada, mucha gente joven se acercó a ti. En ese momento explicaste, con

Cuentos del Japón, de Teatro de Koryu Nishikawa



esta misma sensibilidad con que respondes y trabajas, todas las particularidades metafóricas del espectáculo, con un encanto simple y transparente. Creo entonces que ese mismo Joan ha sumado a su trayectoria de cazador la pedagogía –esto se supone que ese sea un oficio de los agricultores–. ¿Qué significa para Joan combinar pedagogía y títeres?

La pedagogía es obligación de todos, es uno de los compromisos fuertes con la vida misma, y todos –agricultores y cazadores– hemos de ser pedagogos, porque todos hemos sido padres, todos hemos sido hijos, a todos alguien nos ha ayudado y porque sin aprendizaje eres un tonto en el medio de una selva. Cuando uno aprende debe transmitir los conocimientos, no hay más dudas.

He practicado la pedagogía por egoísmo – y me refiero a que en el trabajo con los jóvenes recibes más de lo que ofreces–. He ido con los jóvenes, con toda la cara dura, a compartir y a divertirme, a participar, y sigo haciéndolo. Fui profesor del Instituto de Teatro y fue una sensación estupenda. Ahora ya me jubilé. No me interesa más la pedagogía, no quiero entrar más a una escuela y lo que hago son propuestas de colaboración con jóvenes. Tenemos un proyecto en La Habana para finales de junio, siempre con gente joven. Eso es puro egoísmo porque te alimenta, te ríes; no hay peor cosa en el mundo que la seriedad. Hay dos enemigos para mí en la vida: uno es el sofá y el otro, la seriedad.

¿Los títeres los creas encerrado en un cuarto o con la ventana y la puerta abierta? ¿En cuál situación se coloca Joan? ¿En la de crear en soledad, en un cuarto a puertas cerradas, junto a los títeres, o abres la ventana para que el que pase, mire o se quede?

En la del cuarto oscuro. El punto central del trabajo del titiritero es crear un mundo y animarlo. Un mundo que viene de sus sueños, de sus deseos, de sus lecturas, de su país, de su tradición, un mundo que sabe de él y que se desarrolla en diferentes direcciones. Ese mundo no nace en la luz. Luego se puede sacar a la luz, pero siempre digo que el títere nace en la oscuridad, en el silencio y en la inmovilidad. Probablemente en la oscuridad y en el silencio empiece el movimiento y ahí el corazón a palpar. Esa es la vida, que comienza en lo oscuro en el útero. Ahí, en ese momento antes de que salga el sol, en el que empiezan las primeras luces, en ese momento del misterio, de los sueños conscientes, ahí empieza el

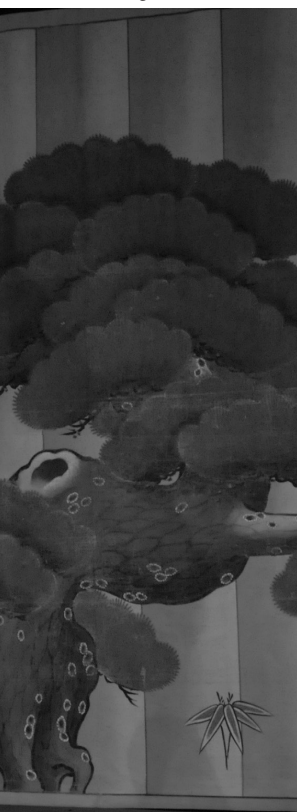
títere. Empieza a moverse cuando todavía no sabemos qué forma tiene. También empiezan el sonido y las demás cosas. Luego llega el tiempo en que quieres abrir la ventana y hacer que todos vean a tu hijo y te digan: qué guapo. Y lo sacas a pasear por la calle. El títere nace de la oscuridad, del silencio y de la inmovilidad, y no lo digo como metáfora: he empleado esto como técnica.

A veces en el trabajo pedagógico a mí me gusta provocar. Una de las maneras en que he provocado es mediante los talleres que realizo. Después de las presentaciones digo: sentémonos en círculo. Apago la luz y todo queda en silencio un rato. La gente se queda descolocada, y dice: ¿qué pasa? Entonces empiezo a explicarles cosas. Les doy objetos y comienzan a salir sonidos, pero sonidos de gente que desconoces en la oscuridad. Eso crea un ambiente muy fuerte. A algunas personas les choca mucho, pero es increíble lo que sale de ahí, es como si decidieras poner a trabajar al subconsciente, poner primero en contacto los subconscientes de las personas y cuando están en contacto, decir: esa es la energía. A veces lo hago yo mismo.

Ahora estoy preparando un espectáculo solo con títeres, que hace muchos años no hago. Tengo muchas ideas apuntadas y dibujos en las libretas. Me fui a mi estudio y empecé a trabajar. Ahí apago la luz, no pongo música, no tengo nada en las manos y espero a ver qué viene.

Quiero entonces aprovechar la presencia de Yamina Gibert –miembro del departamento de Relaciones Internacionales del Consejo Nacional de las Artes Escénicas– y de Mercedes Fernández –presidenta del Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas– para proponer que con ese espectáculo que estás preparando puedas venir a Cuba y recorrer la isla completa desde Guantánamo hasta Pinar del Río. Creo que ese recorrido apoyaría el espíritu de cazador que tiene Joan y dejaría esas trazas que efectivamente nosotros pudiéramos aprovechar.

Sobre esta invitación debo decirte que ya la imaginaba. Tengo familia cubana y en mi vida siempre ha estado de alguna manera la presencia de Cuba, por las comidas, las conversaciones. Me he tomado sesenta años para venir a Cuba. Siempre dije que como turista, desde luego, no venía. Mi tío una vez me dijo: cuando vayas a Cuba no podrás salir.



OMAR VALIÑO

ANATOMÍA Y FISIOLOGÍA DE UN TALLER

PASO FRENTE A LA GALERÍA EL RETABLO, EN EL meridiano de la ciudad de Matanzas. Veo con mis propios ojos que la sala adjunta, recién acondicionada, se nombra Pepe Camejo, como el gran titiritero cubano a quien, en buena parte, se debe el movimiento nacional del teatro de figuras, y pienso que a veces, felizmente, el tiempo paga las injusticias de humanos y circunstancias.

Detrás de la sala y la galería nace también el Jardín de Pelusín del Monte, como homenaje al títere nacional creado por la matancera Dora Alonso y el propio Camejo. Allí se abrió el X Taller Internacional de Títeres de Matanzas, primera certificación pública para este complejo de espacios entrelazados aún no concluidos; merecido premio a la fortísima labor de Teatro de las Estaciones, su diseñador Zenén Calero y su líder Rubén Darío Salazar.

MOSAICO TITIRITERO

El Taller, fundado en 1994 por el maestro René Fernández y su Teatro Pupalote, del cual entonces eran miembros Calero y Salazar, se consolidó con rapidez, a lo largo de los 90, como un evento facilitador de un ámbito pedagógico que marcaba una perfecta combinación entre el segmento de espectáculos programados, las acciones de formación, los espacios teóricos y los acontecimientos promocionales.

Con dieciocho años de andadura y diez ediciones a cuestas, entusiasmo comprobar que la anatomía y la fisiología del Taller permanecen intactas, y resultan, cuando menos, tan importantes como en sus primeros tiempos, pues coinciden en dirigirse esencialmente a una nueva oleada de jóvenes titiriteros como aquellos a los cuales la convocatoria matancera les resultó decisiva en su aprendizaje.

Ese nuevo rostro, que trata para bien de autorreconocerse lo mismo en una cita en Guantánamo que en pequeños talleres y encuentros por todo el país, contrasta con los viejos grupos a cuyo aniversario cincuenta estuvo dedicado el evento. Medio siglo, y hasta algo más, en los casos de los guiñoles de Pinar del Río, Matanzas, Santa Clara, Camagüey y Santiago, merecen el profundo respeto por su forja de tradiciones, en algunos casos continuada bajo otros denominativos. Pero también la exigencia de una mayor visibilidad en el presente, hija necesariamente de lógicas renovaciones. De algunos de estos colectivos ni siquiera llegaron representantes a Matanzas a participar de su propio festejo, síntoma de sus deseos, más allá de cualquier imponderable.

Por el contrario, esta edición contó con el ánimo impertérito de Teatro Pupalote y del Consejo Provincial de las Artes Escénicas (CPAE), signo de que el paso del tiempo no es obligatoria igualdad a pérdida de iniciativa. Alrededor de René y Mercedes Fernández –con más de dos décadas al frente del CPAE–, se juntan los ya mencionados y una pléyade de instituciones y personas cuyo esfuerzo es remunerado por la intensidad, el bienestar, la profundidad, el ecumenismo, la calidad y la belleza que ca-

racterizan al Taller Internacional de Títeres, cuyos amplios horizontes marcan la gracia de Matanzas como la capital del arte titiritero insular.

De algunos de los espectáculos presentes allí, o de otros vistos en los primeros meses de este 2012, dan cuenta estas positivas reseñas que arman un pequeño mosaico titiritero.

LOS CUENTEROS:

EL CANTO DE LA CIGARRA

Hace poco escribí sobre Félix Dardo, todavía bajo el impacto de su abrupta muerte a fines de 2011, preocupado además por el vacío que deja en Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, la agrupación que lideró durante cuarenta años conformada a su imagen y semejanza.

Escasos días después me encuentro con que recuperaron, de la mano de Malawi Capote –su nueva directora general–, *El canto de la cigarra*, un montaje de Dardo de 1980 a partir del conocido cuento de Onelio Jorge Cardoso. Este debe inscribirse, cuando menos, entre las más antiguas puestas en el repertorio teatral del archipiélago.

Como es habitual en sus presentaciones, la totalidad de los actores aparecen uniformados cual conjunto musical alrededor de una guitarra e introducen el espectáculo con canciones. Una vez que comienza, tradicional es la palabra clave para describir e interpretar el universo propuesto.

Todos los títeres son hermosos ejemplares de guante. Un retablo a la antigua con varios niveles que acentúan la perspectiva, una narradora que nos guía por el cuento, los muñecos claramente en un mismo estilo de diseño e identificados con colores muy definidos.

También la estructura acude a la seguridad de lo más clásico: introducción, presentación de personajes, narración, números musicales intercalados, paréntesis de participación para el público infantil.

Igual la técnica: posturas muy visibles, simetría total, logrados equilibrios, construcción de la imagen en planos, contrastes entre los personajes en solitario y los coros. Las actuaciones muy parejas, eficaces en tono y energía, poseen un saber artístico para el teatro de figuras, recubiertas por un estilo tocado por una misma gracia, ese algo de campesino y pueblo tan habitual en Los Cuenteros, pero significativo, pues se trata del grupo en pleno, donde se mezclan hoy tres generaciones de actores y actrices.

La historia, antecedida por una conocida fábula, fue revisitada por Onelio y resulta conocida gracias a sus versiones más viejas o más nuevas. Ante el cuestionamiento por algunos miembros de la comunidad del canto de la cigarra solo como vacua recreación, el gran escritor cubano reafirma que «su trabajo es cantar». Pero el alcalde, mediante la intriga, logra imponer a los demás la visión de lo pernicioso de la cigarra y termina apresándola. Mas los personajes y los niños espectadores hacen un juicio y el alcalde queda desenmascarado en toda su bajeza. Ante las amenazas a la pequeña aldea por parte del Sapo –un muñeco desproporcionado y grotesco a propósito–, los animalitos de la comarca reintegran a la cigarra, cuyo canto se vuelve arma contra

el feo Sapo. Puestos de acuerdo, socavan la montaña al son de la melodía de la cigarra –que anima el laboreo–, y el Sapo cae junto con las piedras en excelente efecto titiritero.

Extraña, a esta altura, una puesta en escena planteada de este modo. Sin embargo, por su decidida manera de asumir la tradición sin complejo alguno, su extrema coherencia, la viva actualidad de su moraleja y los méritos estéticos alcanzados tanto en el montaje original como en su presente recuperación, *El canto de la cigarra* es un buen ejemplo de un teatro que podemos disfrutar, también nosotros, sin complejos de cualquier clase.

Se me antoja que esa música –excelente en toda la puesta– que impulsa a los individuos y al grupo a deshacer una montaña tiene que ser el soplo permanente de Dardo al interior de sus Cuenteros. Tal vez por eso su grupo nos propone *El canto de la cigarra*.

TEATRO GUIÑOL DE REMEDIOS: *GÜIRITO Y LAS CALABAZAS*

Aun refugiado, casi escondido en el norte de Villa Clara, Fidel Galbán es un nombre muy importante en la escena nacional. El Teatro Guiñol de Remedios Rabindranath Tagore, que él lidera en su ciudad de siempre, volvió a demostrarlo en una reciente temporada habanera. *Güirito y las calabazas* fue la propuesta de estreno, con texto y dirección a su cargo. La pieza y el montaje demuestran, una vez más, la gracia y el dominio de Galbán sobre esta especialidad cuyas claves comunicativas cultiva con la facilidad de un talento todavía fresco y un viejo oficio.

Güirito y las calabazas es una puesta en escena muy movida, de esas que saben el insoslayable papel de la acción en el teatro para infantes. Su carácter trepidante, además, no es contra la palabra, no podría ocurrir siendo Fidel Galbán un escritor, sino que precisamente se nutre del verbo para contar, y lo acompaña de la acción que por sí mismo aquel exige.

La banda sonora, preparada por el propio director y el músico Norberto Guerra, con base en la intervención percusiva del sonido, refuerza el carácter dramático del tejido espectacular y la eficacia del movimiento.

Güirito... recurre a la manida estructura del viaje y su preparatoria con la presencia de Ñabuela (Dayli Torres), tan frecuente en la dramaturgia para niños. Pero el reluciente verso de Galbán y la elocuencia

con la que es dicho sobre la escena por los actores hacen distinta esta travesía en la que Güirito (Yoniel Hernández) enfrenta diversos obstáculos hasta vencer a Cucumalo (Jorge Luis Rojas), autonombrado dueño del monte y las calabazas.

El viaje nos conduce por sucesivos cuadros escenográficos que cambian con agilidad, sostenidos por un dispositivo circular móvil. Esa diversidad visual propuesta por el diseñador Alejandro Calzada es habitada por los personajes que salen al paso a Güirito, las farsescas Uicas (Dianela González y Yeisi Pérez) o las tenebrosas Sombras (María Teresa de Paz y Leticia Orozco).

Junto al veterano Rojas destaca un elenco joven que sabe mantener con altura las constantes de estilo del Teatro Guiñol de Remedios. Dúctiles, comprenden y dicen bien el verso, cantan y bailan, mantienen una presencia activa y en movimiento; construyen en definitiva, junto a Fidel Galbán, un hermoso paradigma de nuestro teatro para niños.

GUIÑOL LOS ZAHORÍES: *LOS PÍCAROS BURLADOS*

Los pícaros burlados es justo nombre para el díptico propuesto por el Guiñol Los Zahoríes porque en las dos piezas ensambladas bajo ese título los burladores salen burlados. Sus protagonistas son harto conocidos en los predios titiriteros. Incontables resultan las versiones de esos clásicos de Javier Villafañe: *La calle de los fantasmas* y *Los pícaros burlados* o *Chímpete Chámpata*, seguramente porque en su sencillez hierva la síntesis de siglos de teatro y picaresca populares. En Cuba sería imperdonable no mencionar las inolvidables aproximaciones a los mismos del maestro Armando Morales, todavía presentes en el repertorio de este director.

La agrupación de Las Tunas, con más de cuarenta años de trabajo, hoy bajo la dirección general de Eladio Moruza, entrega un espectáculo singular, aunque hijo de numerosas aportaciones. *La calle...* se convierte en *¡Donde hay hombres, no hay fantasmas!*, versión de Geraiidy Brito, si bien es difícil de adivinar porque se trata de una versión del texto. Ahora estamos frente a una miniatura con la casita y su jardín al centro, un espacio «de mesa» sobre las piernas de la actriz titiritera Damaris Pacheco, quien, sentada, insufla vida a sus títeres. Y lo hace con precisión, delicadeza y gracia.

El acobardamiento que pretende en los niños el fantasma –aquí en manos de un Tío de María que resul-

tará vencido luego por la misma estrategia en manos de Juancito– cobra un nuevo significado al buscar separarlos porque ella es rubia y él es negro. La escena siempre en movimiento, lo explícito de un tema necesario como el de los prejuicios raciales, la música en vivo por el compositor y trovador Andrés Ávila –quien interviene junto a la actriz en algunas interrupciones mínimas para comentar la acción–, los hermosos diseños del retablo y los títeres (como *puppies* o marotes, en algunos casos con transformaciones), de Yaqui Saiz, con realización de Grechen González Acosta, redondean la puesta en escena de Mandy Mora.

El propio Mandy Mora es el protagonista de *Chímpete Chámpata* como actor, dirigido por Emelia González. Este segundo tramo del díptico es, sin embargo, anterior en el tiempo y seguramente brindó a Mora las armas para enfrentar la primera pieza sin olvidar la coherencia entre ambas.

El titiritero guarda aquí las formas del juglar con sus tres títeres de guante, muy logrados en su diseño, al igual que el vestuario, por Grechen González Acosta. Los planos hallados con la capa como suerte de autotelón, el acompañamiento de Ávila, quien marca sonidos con la guitarra, efectos con sus acordes o ambientaciones musicales con melodías, y sobre todo la viva animación y las voces bien colocadas de Narigón con su protuberancia quevediana, el pícaro Galerita y el Comisario (quien discute al titiritero como si lo mandara), protagonistas del brillante diálogo de Villafañe, se convierten en los soportes de una labor que destaca en el panorama de la escena de figuras en el país.

Mora es el eje de un núcleo de talentosos jóvenes creadores cuya mejor credencial se muestra en *Los pícaros burlados*. Ahora es importante que siga articulando el ímpetu y la entrega con el saber técnico necesario a la audacia. De mantenerse unidos y construir esa otra columna vertebral imprescindible a cualquier persistencia artística, dependerá que este arriesgado y lustroso Villafañe no sea un ave de paso.

EXTRA TEATRO: *EL NICA MÁS PÍCARO*

Hay un grupo nicaragüense entre nosotros. Se llama Extra Teatro y sus tres integrantes estudian en el Instituto Superior de Arte, aunque en los trajines titiriteros los dos nicas son profesionales por marca familiar, indudable vocación y demostrativo quehacer. Se puede ver en *El nica más pícaro*, título que refiere las historias de Tío

FOTOS: Cortesía del autor



Conejo, el pequeño y, en apariencia, débil animalito que con astuta inteligencia vence escollos y a fuertes rivales del reino animal.

Las aventuras protagonizadas por Tío Conejo enraizan en la tradición popular del país centroamericano y coinciden con otras similares de distintas culturas cuyos orígenes se pierden en el tiempo. Ahora son el eje de esta puesta en escena para retablo tradicional de títeres en espacio abierto, el cual la acoge y la acerca a espectadores de todas las edades.

Diminuto, Tío Conejo quiere ser grande porque los animales más poderosos lo maltratan y acude a ver a Tata Dios. Con extrema sagacidad e ingeniosas tretas engaña al Tigre. Zoa Cuéllar y David Rocha se multiplican delante y detrás del retablo mediante la animación de distintos muñecos y la interacción con el público siempre

en función de la historia. Hacen del buen humor, leve y risueño, otra de las características del montaje.

Todo es muy nicaragüense, amén del aporte cubano del tercer integrante, Rafael Triana. El vocabulario, el lenguaje, los giros, las inflexiones, la música... Esa visible autenticidad es otro imán del trabajo. Zoa da vida a Tío Conejo, en tanto David diferencia voces y movimientos con soltura para distintos personajes. Acuden a distintas técnicas, entre ellas al títere de varilla, tan vistoso.

Menos conseguida resulta la segunda historia: los mismos recursos carecen de igual efectividad y la sintaxis dramática precisa claridad. Pero en el tercer cuento volvemos a disfrutar de Coyote y Tío Conejo cuando llenan de pedos la sandía que Tía María regalará al Cura, a quien le explota en la cara una bomba de desagradables olores. Procaz, la anécdota es perfectamente traducida al universo rebelde y grotesco del teatro de muñecos.

En este sentido, destaca el espectáculo como una asunción sin ambages de la tradición popular y de la metáfora contenida en la fábula del pequeño que vence al grande, una «treta» autotemática de los nicaragüenses para hablar de sí mismos.

GUIÑOL GUANTÁNAMO: *EL BUEN CURADOR Y LA VECINA*

Desde que conocí de cerca al Guiñol Guantánamo, en medio de las montañas del macizo nororiental de Sagua-Baracoa, allá por el segundo lustro de los 90, siempre he pensado que es un grupo merecedor de una mayor visibilidad dentro de la escena insular, sobre todo por el alcance que han dado a sus propuestas los años de intercambio y crecimiento propiciados por la



FOTO: Reñier Dávalos Peña

Cruzada Teatral. También por los desafíos derivados de una trayectoria de cuatro décadas, buena parte de ellas con la conducción de Maribel López.

En los últimos años se ha acrecentado la presencia de la agrupación en giras, en eventos nacionales y en las carteleras capitalinas, además de por el apoyo institucional, por la sana motivación resultante de la valoración de sus propuestas en distintos espacios, y por el empuje de un segmento de jóvenes actrices y actores que derrochan energía dentro y fuera de las tablas.

Dos de los mencionados son Dilailis Martínez y Yosmel López –asistidos por la música en vivo y la ayudantía de la joven actriz Ailín Zamora–, protagonistas absolutos de *El buen curador y la vecina*. Ellos abarcan todo el

tiempo de la representación, y es visible su aporte, desde la actuación, a la creación misma de la pauta escénica mediante un juego desenfadado pero preciso, bajo la dirección del también actor Emilio Vizcaíno Ávila, quien asumió además el diseño y la construcción de muñecos con la habitual eficacia con que realiza estas labores.

El texto de *El buen curador y la vecina* llegó seguramente a manos de los guantanameros mediante Armando Morales, quien ha sido una suerte de amparador del desarrollo del Guiñol. La obra es del maestro argentino Kike Sánchez Vera, ya antes visitado por el grupo, quien falleciera en 2010 tras dejar una estela de enseñanzas como cultivador de varias disciplinas, fundador de su compañía Barco de Papel y titiritero de ley, de esos de la estirpe de maese Javier Villafañe.

El escarceo amoroso entre la vecina y el curandero centra la fábula del espectáculo, caracterizado por una doble presencia de los personajes mediante la asunción de los mismos por los actores en vivo y su «reproducción» como muñecos tras el retablo en medio del espacio escénico, único elemento escenográfico de la puesta. Actores y títeres se desdoblaron con idénticos vestuarios delante o detrás del retablo. Ella va de amarillo dorado y es Vecina, al tiempo que Reina, Virgen de la Caridad y Ochún. Él va de blanco y es Curador, al tiempo que babalao y Obatalá. Una reubicación de la historia en función del contexto nacional que amplía el diapason del montaje y su comunicación con el espectador.

Muchos efectos titiriteros bien dosificados resultan de esa imagen doble del «espejo» porque los títeres de guante pueden asumir cabriolas negadas a los actores. Y los histriones son muy dúctiles, complementarios como buena pareja sobre el escenario. Diestros en el movimiento, pujantes en el ritmo, precisos manipuladores, creíbles en la comedia, auténticos decidores del verso; bailan con delicadeza y cantan con potencia, al toque de la sencilla percusión en vivo que es parte coherente de la partitura del espectáculo.

A fin de cuentas, como sabemos, la mujer vencerá. La vecina le prepara una pócima en el café porque el curandero es el destinatario de ese amor cercano que él curará al rendirse ante ella, víctima del mejunje o de su propio engaño, no por sus recetas o sus mañas. Los personajes hacen el amor como en un trampolín donde los títeres saltan al liberarse del deseo, con fuerza equivalente a la demostrada por la actriz y el actor en *El buen curador y la vecina*.



FOTO: Reiner Dávalos Peña (Cortesía de la Casa de la Memoria Escénica)



LA COMARCA:
ANDANDO X LA SOMBRITA

Un año atrás asistí en Camagüey a un singular encuentro que juntaba, por primera vez, a tres grupos que despegan en el cultivo de una expresión tan milenaria como nueva: el teatro de sombras. Tan antigua en su génesis como los humanos mismos que seguramente comenzaron a interactuar con las sombras proyectadas sobre las paredes de las cavernas; tan vieja como algunas de sus tradiciones asiáticas cuyos registros se remontan, en efecto, a miles de años, y cuyas presencias llegan hasta hoy.

Nueva porque esta tríada de agrupaciones, en sitios distintos de la geografía insular, incursionan de manera independiente en esta modalidad apenas frecuentada entre nosotros, de donde el evento mencionado, bajo el denominativo *Asombrarte*, fue espacio para reconocerse e impulsarse mutuamente.

Transcurrido este tiempo, he vuelto a tomar contacto con ellos. Baúl mágico persiste en Sancti Spíritus en medio de dificultades objetivas para su desarrollo. La Comarca –núcleo organizador de *Asombrarte*–, asistió al recién concluido Festival Nacional de Teatro y El Arca ha vuelto a colocar en temporada *El gato de Lilo* en su sede habanera.

Una pregunta se hace obligatoria: ¿por qué surgen casi al unísono estas experiencias? Evidente que un taller impartido en Cuba en 2008 por el importante sombrista italiano Fabrizio Montecchi, del Teatro Gioco Vita, lió una fuente de aprendizaje e inspiración. Pero, con seguridad, resultó más un catalizador ante una perspectiva que ya valoraban, hartas de la uniformidad de un teatro de figuras que en Cuba prevalece dirigido a los niños y que está dominado por la técnica del títere de guante. Los creadores querían experimentar senderos diferentes y tener la posibilidad de dirigir porque, en algunos casos, como en el de Luis Montes de Oca, se trata de un actor con veinte años de trayectoria en el Guñol de Camagüey, donde no le facilitaron el camino en ese sentido.

Andando x la sombrita es el primer título de La Comarca. Como indica el nombre de la puesta dirigida por Montes de Oca, la perspectiva del juego con la técnica es parte esencial de la propuesta, para la cual el colectivo hasta creó su propio equipamiento tecnológico con esa inventiva cara a los cubanos.

Con lógica, predomina cierto deslumbramiento por las posibilidades que ofrece la técnica en sí misma: «descripción» de figuras, movimientos, plasticidad –pues las sombras son eminentemente plásticas– y continua interacción con la música. Una suerte de «didáctica» de las sombras, un afán por mostrarle al público el universo desconocido de los intercambios de la óptica y la luz.

Lúdico, el espectáculo de la mano de un actor invita a niños a subir delante y detrás de la pantalla blanca. Con ellos, en tanto figuras del juego entre sombras y luces, se esparce el entretenimiento que también toca clásicas referencias literarias como *La caperucita roja* (o negra esta vez, si se quiere).

Andando x la sombrita no parece importarles una fábula contada a la tradicional usanza, sí nos dice «Había una vez... un teatro de sombras». Así, podríamos interpretar que los encargados de la animación mediante esta técnica vienen en un barco, llegan a una isla para descubrirnos a los de afuera, a nosotros, espectadores, ese mundo nuevo del cual son portadores.

Al imprimir en su primera puesta el hallazgo de su exploración colectiva y compartirla, Luis Montes de Oca, Carmen Rosa Carlos, Ernesto Sariol y Mauricio Álvarez –es decir, La Comarca–, nos hacen cómplices de su honestidad artística. Por eso el carácter primerizo, en la mejor acepción de la palabra, se disfruta junto a la invención de figuras con manos, plantillas, secuencias y pequeñas escenas. Y, como ya señalé, siempre mucha música, de excelente colocación y factura, para ambientar, acompañar y hasta completar el movimiento.

Al final, los infantes retornan a la platea, el actor vuelve quizás a ser niño y el reloj parece decirnos que el viaje, el sueño, terminó.

¡Qué no termine para La Comarca!

BAÚL MÁGICO:
EL LUCERO DEL ALBA

De las tres agrupaciones que se han dedicado en los últimos años al cultivo de la especialidad del teatro de sombras entre nosotros, Baúl mágico es la iniciadora de tal sendero, nada menos que en Sancti Spíritus, territorio del país con menos éxitos teatrales que otros, aunque en tiempos recientes ha sustentado el crecimiento de nuevos colectivos cuyas potencialidades son visibles y pronto darán mejores frutos.

Junto a La Comarca y El Arca, Baúl mágico participó el año pasado en Asombrarte. Allí presentó *El lucero del alba*, de Ricardo Cobo, quien firma además la dirección artística. En estos meses, el grupo ha estado realizando el espectáculo fuera de Cuba en distintos programas de intercambio cultural.

Fundado en la primera década de los 2000, no sé con exactitud dónde halló las fuentes particulares de esta técnica, más allá de las referencias generales que se pueden obtener. Tal vez probó e inventó mucho por sí mismo, y algo de ello es observable en el perfil genuino de su propuesta artística, que recuerda aquellos proyectores de nuestra niñez gracias a los cuales uno mismo se convertía en «proyeccionista de cine» al hacer girar los rollitos con hermosas historias que comentaba a los más pequeños espectadores.

Cobo nos sitúa casi frente a una miniatura, una suerte de retablo en pequeño formato que solo puede disfrutarse de cerca. Un Rey en su castillo, declarado amante del Sol, destierra a la Luna en aparente castigo hacia ella, pero el hermoso satélite de nuestro planeta se hace extrañar por su ausencia y el Rey devela su amor por ella.

Cualquier carencia de ritmo y reclamo de agilidad, así como probables indefiniciones de lenguaje (usan una imitación idiomática, pero también hay pinceladas en español), se debieron con seguridad a una función en parte vulnerada por problemas técnicos, un aspecto más delicado cuando se trabaja con las sombras. Ello no fue óbice para apreciar la delicadeza del diseño, el cuidado en la animación y los aciertos de la banda sonora, todo en manos muy jóvenes.

El grupo sí nos quiere contar una historia, y lo hace. El Rey se convertirá en una estrella para alumbrar el alba, el propio reto de la luz para el camino de Baúl Mágico.

EL ARCA:
EL GATO DE LILO

También desde la modalidad del teatro de sombras se ha construido *El gato de Lilo*, con dirección de Liliana Pérez Recio. Este montaje ha sido la carta de presentación de El Arca como grupo y como nuevo sitio de la geografía teatral capitalina, insertado en el magnífico circuito cultural y recreativo salido de las manos de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

El clásico de Charles Perrault *El gato con botas* es una referencia, obviamente fundamental, que Maikel Rodríguez de la Cruz ha manejado como autor, entre otras, para proponernos *El gato de Lilo*.



Una abuela (Miriam Sánchez) lee esa historia a su nieto, al tiempo que se refiere a su propia saga familiar con orígenes en Francia y asiento final en Holguín, como si los campos franceses del Marqués de Carabás y la campiña oriental cubana se superpusieran en un mismo destino. Suponemos que el niño la escucha y que se encuentra enfermo porque observamos su silueta acostada. Al principio nos confunde el extremo hieratismo de su figura, hasta nos hace sospechar que esté muerto. Pero no, descubrimos luego que Lilo (Mario D. Cárdenas) solo está recluido en un hospital y, en sus sueños, revive las aventuras de Juan, de la mano del Gato con Botas.

El Gato y la Princesa encarnan en la piel y la voz de la Niña de Ojos Verdes (Liliana Pérez Recio), quien también como paciente ha coincidido con Lilo a unas camas de la suya. Las andanzas de Lilo y el Gato enfrentados al Ogro Malvado (Maikel Rodríguez de la Cruz) no son más que el idilio adolescente del protagonista y su compañera de habitación; quizás también reminiscencia de algún amor vivido en el pasado por la abuela o la repetición por ella de un «antídoto literario» que vio aplicar a una gitana en su niñez, para salvar a su madre de un padecimiento. Historias

paralelas que, como las rectas en el infinito, se cruzan entre realidad y ficción.

El tejido del espectáculo objetiva un paralelismo que resulta del trenzado de las historias y de la literal superposición de planos en la pantalla donde se desarrolla la acción. Destaca la concepción plástica diseñada y realizada por Maikel Rodríguez y Mario David Cárdenas en llamativas secuencias que alternan los episodios de El Gato con Botas con los del hospital, al colocar un plano encima del otro. Espléndida la música original concebida por Isamara Hernández Pino, y valederas desde lo dramático y lo sonoro las canciones con letras del propio Rodríguez de la Cruz.

Sumamente difícil para la animación de figuras, el teatro de sombras se percibe, sin embargo, por los recepto-

res como algo sencillo. Compleja y ambiciosa en verdad para el inicio exploratorio de una técnica, *El gato de Lilo*, dados sus propios desafíos, tiene mecanismos que aceptar, cambios que agilizar, ritmos que establecer, actuaciones que profundizar.

Al término de la puesta, Lilo se curará, seguramente gracias a la medicina, el cuidado de su abuela y su amorosa pasión juvenil, impulsado por el mismo afán con que El Arca ha comenzado a navegar. Si «la isla son los puertos», como apostilló con razón Graziella Pogolotti, no hay mejor sitio para carenar que un viejo astillero. Allí, remedando un antiguo velero surto en la bahía, se ha levantado un lugar para crecer en el intercambio de información y, en definitiva, de culturas titiriteras. Allí se construye un Arca para, ante cualquier diluvio, salvar a los muñecos de esta Isla.



BLANCA FELIPE RIVERO

La Habana, 1963. Es licenciada en Arte Teatral y diplomada en Teatro para Niños y de Títeres por el Instituto Superior de Arte. Se desempeña como dramaturga, investigadora y crítico. Actualmente asesora los grupos Teatro La Proa y Los Cuenteros.

ESPESOR DE LIBER- TADES

FOTOS: Tomadas del programa de mano

LA COHERENCIA DESDE LAS RUPTURAS DISTINGUE al espectáculo *El traje del emperador* de la compañía Siesta Teatro, agrupación española fundada en 1987 por el maestro de la alusión Luís Z. Boy para la investigación en el teatro de objetos y títeres, única presencia foránea de nuestra primera Bacanal de Teatro de Títeres para adultos.

Luís Z. Boy es graduado de escultura en Bellas Artes, Londres, pero de inmediato se vinculó a los títeres con talento indiscutible, y se desempeñó no solo como titiritero sino también como director, maestro e investigador del teatro de figuras. Así, desde 1991 hasta 2007 fue director artístico del Teatro Público de Títeres de Inglaterra y de 2005 a 2007 también director artístico del Festival Internacional de Títeres de Norwich. En la actualidad radica en Granada, España, donde ha dirigido espectáculos significativos también con Titiritrán.

Con su espectáculo *El traje del emperador* asistimos a la experimentación con objetos reales recogidos en el camino para redimensionar la materia, el objeto común y poetizarlos. Son objetos de uso corriente: juguetes, artefactos en desuso con una historia y una memoria que, al entrelazarse, dan otros sentidos a la lectura.

Un titiritero viejo juega a mostrarnos con sabiduría y deleite lo que ha armado para nosotros, los espectadores, cual orador auxiliado por toda la materialidad escénica. Las imágenes narran, acompañadas de muy pocas palabras. El teatrino propone un universo de expansión sensorial por el exquisito uso y fusión de las técnicas de sombras con proyecciones marcadas con delicadeza y precisión, ya sea con el rostro, el torso, sus manos o pies, a las que une trucajes mecánicos con objetos diversos y prestidigitación de luz y sonido. Es una especie de engranaje que recuerda los teatros mecánicos, la aparente flexibilidad del teatrino ambulante y el encanto sociabilizador del cine de barrio.

Los espectadores transitamos por el encanto que provoca el inventor, quien juega con la curiosidad mientras azota con lúdica farsesca el desparpajo de una mentira que evidencia una verdad. Así nos adentra en el universal tema del poder y el oportunismo atroz, la hipocresía y la corrupción. Temas que motivaron a Don Juan Manuel en 1335 y a Andersen en 1843 y que ahora Luís Z. Boy, en pleno siglo XXI, se replantea con el teatro de figuras, es decir, con sus mejores y más potentes herramientas como creador, –las que ha heredado, de todos los tiempos, la propia naturaleza del títere–: las de fustigador de las debilidades humanas, que se nos antojan más evidentes cuando se asocian a los objetos.



Asistimos a un «retozo» con la doble moral, con la apariencia, con lo que se quiere ver o no por pura conveniencia, retozo de la picardía contra el poder, de los juegos de estatus. Iglesia y diablo aparentan ser opuestos y terminan mostrando los mismos intereses y ardidés, en una excelente escena de títeres con cachiporra. Los hombres se exponen como borregos sin importar el lugar que ocupan como simples mortales.

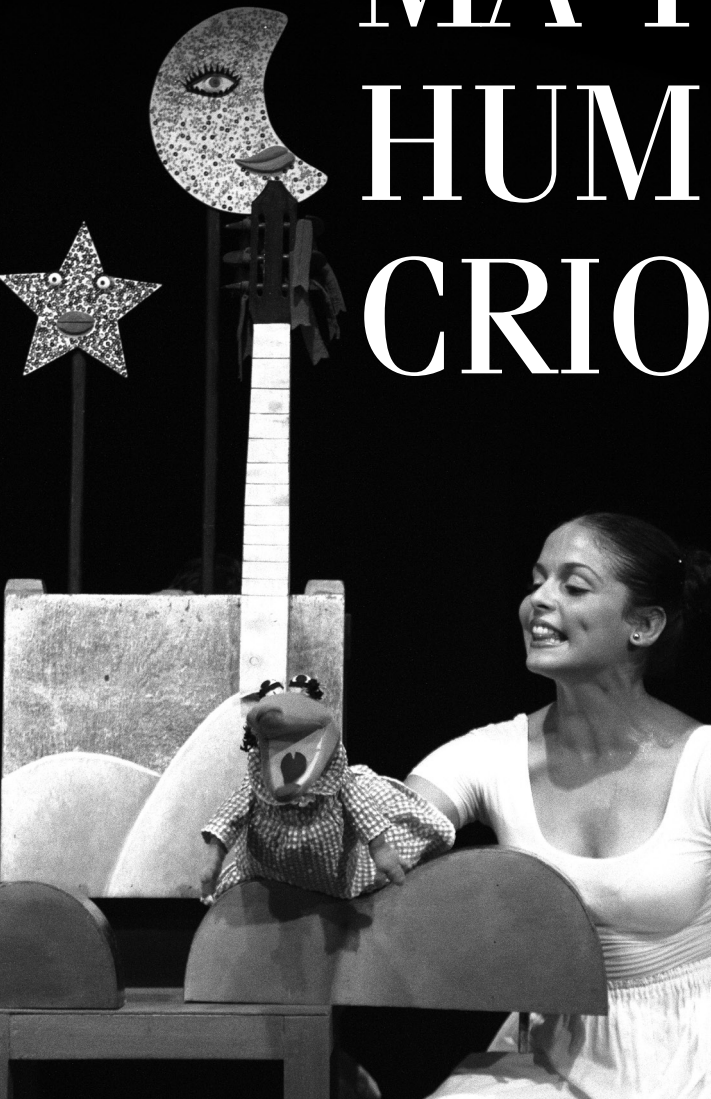
Hay un alto sentido de pensamiento no solo apreciable en el tratamiento del tema sino en el entramado espectacular propuesto, que permite un mejor entendimiento y recepción como producto artístico. Hay una certeza distanciadora de los objetos animados y la manipulación mecánica, transparentada a propósito, expuesta sin disimulos para abofetearnos con el artificio.

Centrado en la médula de la historia, como antes Andersen, el creador toma la voz de un niño para advertir al rey sobre su vergonzosa desnudez, para sellar la esperanza como elemento de la condición humana, como verdad que encierra la inocencia y la pureza, pero que también fustiga con mano dura.

Porque Luís Z. Boy anima con su mente, su alma, su soberbia y su criterio. Nos regala un espesor de libertades cristalizado en un referente de una fuerza en la presencia muy difícil de olvidar.



DEL CARIS- MA Y EL HUMOR CRIOLO EN



Esta eficaz adaptación realizada por Maykel y por Rafael González, reconocido dramaturgo del proyecto «escambrayano», retoma ciertas formas, referentes y espíritu de las obras campesinas de la primera etapa del grupo. Resulta placentero disfrutar de la sencillez y grandeza que recoge la pieza al privilegiar los ambientes, las atmósferas, las noches, la belleza de los campos cubanos.

La historia del espectáculo narra las peripecias de dos enamorados muy jóvenes: la Muchacha le exige al Jovencito que le traiga una rosa roja rojita y así complacerlo en su petición de marchar juntos al baile que ofrecen Ana López y Pancho Pérez, los memorables personajes de la obra *La vitrina*, gran éxito del autor Albio Paz.

El Sinsonte ayuda a la Muchacha a conseguir la flor. Cuando se la ofrece, ella no la quiere porque llegó del extranjero el sobrino de Ramona –otro personaje legendario del repertorio del grupo– y este le trajo muchos regalos. Es decir, que la fábula nos muestra la vanidad y el interés desmedido por las cosas materiales y frívolas.

El final feliz lo obtiene el Sinsonte enamorado de la Lagartija, y cuando el ave canta se abre el botón de rosa al influjo del sentimiento amoroso.

El Joven va al baile junto a la pareja del Sinsonte y la Lagartija, quienes han logrado unirse solo a partir del ideal más puro; quizás allí el adolescente encuentre a una chica no dominada por el afán de ostentación.

TEATRO ESCAMBRAY NOS ATRAPA DE NUEVO CON EL rescate de los códigos campesinos en su dramaturgia, esta vez para niños. Se produce así la reactivación de su Frente Infantil de tantos logros artísticos que estuviera a cargo del actor y director Carlos Pérez Peña.

Ahora, un joven egresado de teatro de la Escuela Provincial de Arte de Villa Clara en su primera graduación, Maykel Valdés, ha dirigido *El sinsonte y el rosal*, adaptación para teatro de títeres sobre el cuento «El ruiseñor y la rosa» de Oscar Wilde.

Hay efectos de ingenua belleza en la puesta en escena, como el ojo que mueve la luna y los reflejos de la estrella. La guitarra que acompaña al enamorado se transforma en montura, para luego volver a ser guitarra. Esa montura y otros sencillos elementos se convierten en el retablo titiritero.

La obra se enriquece con la dramaturgia de la décima, de grato sabor campesino; asimismo, no solo la escenografía

ROBERTO GACIO

La Habana, 1941. Es actor y teatrólogo. Su último estreno como actor es *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera.

muestra la imaginación creadora de Maykel Valdés, uno de los actores de la representación, sino que el vestuario también es transformable.

Se incluye en el montaje la participación activa de los niños con sus opiniones, en un paréntesis o posible juicio a la actitud de la engreída protagonista.

EL SINSONTI Y EL ROSAL

La puesta en escena incluye la posibilidad de representarse en espacios abiertos o en teatros. Esta variabilidad le confiere encanto y mayores posibilidades de comunicación.

Los personajes, a cargo de Teresa Denisse y Maykel Valdés transitan por el canto, la animación de figuras, la actuación tradicional y la relación directa con los espectadores.

Ambos tienen aciertos al manipular a los títeres y también al dialogar con sencillez, gracia y fluidez dentro del juego escénico que desarrollan.

Y ese sentido lúdico sin pretensiones de virtuosismo pero con eficiencia teatral, ternura, humor y sensibilidad los hace destacar en el escenario. De ahí quizás que ambos fueran nominados al premio Llauradó para jóvenes artistas y asimismo al premio Caricato que incluye todas las edades. La encantadora y carismática Teresa Denisse obtuvo el premio Caricato que otorga la UNEAC en la especialidad de teatro para niños.

El sinsonte y el rosal, como bien señala Carmen Sotolongo en las notas al programa, puede «enunciarse como el contraste entre las conductas motivadas por el amor y la amistad verdaderas, y las engendradas por el egoísmo y la vanidad».

Afirmo con la especialista «que la cultura campesina renovada expresada en gestualidad, fraseo exagerado que logra hacer reír sin ridiculizar, y los refranes, dicharachos y décimas» constituyen logros indiscutibles de la propuesta. Quizás ahí esté uno de los principales encantos para la aceptación del público y los jurados que la han reconocido.

Solamente me queda esperar de los creadores de este espectáculo el crecimiento y la reafirmación en otras experiencias del camino artístico que recién han comenzado con tan buenos augurios.

FOTOS: Gilliam de la Torre





EL GUIÑOL Y LOS SIGNOS DE CARMEN

ARMANDO MORALES

PRESENTAR UN LIBRO SOBRE EL TEATRO DE TÍTERES RESULTA un suceso aguardado con creciente y nunca reducida urgencia. Ciertamente, en las últimas décadas del siglo XX varias editoriales del país han publicado textos de autores comprometidos con la continuidad del imprescindible caudal dedicado a la dramaturgia titiritera del país. Dora Alonso, Ignacio Gutiérrez, Fidel Galbán, Raúl Guerra, Freddy Artilles, Francisco Garzón Céspedes, René Fernández,

Esther Suárez, entre otros aplaudidos autores, han enriquecido el repertorio de las agrupaciones. Algunos concursos literarios han presentado en su convocatoria el género teatral dirigido a los retablos titiriteros, lo cual comporta, de obtener algún galardón, la publicación además de la circulación de los textos premiados.

Paso a paso, día tras día, los títeres cubanos han continuado su trayectoria, librando batallas a «golpes y porrazos» desde una impenetrable «selva oscura» hacia la conquista de la luz. Volúmenes dedicados a la historia, la estética, la dramaturgia, ensayos y artículos críticos, manuales acerca del diseño y la construcción de figuras han privilegiado aspectos esenciales del titerismo. Los firman voces autorizadas gracias al magisterio de una práctica sostenida desde los retablos, que testimonian la presencia del arte titiritero en la cultura de la nación.

Publicado por Ediciones Alarcos en su colección «Cuadernos Tablas», *Signos, manos y sueños en el Guiñol de Santa Clara* es un texto donde la investigadora Carmen Sotolongo Valiño dedica a esa compañía titiritera un espléndido trabajo de investigación, justo y necesario. El Guiñol de Santa Clara, desde el centro del archipiélago cubano, ha irradiado reales destellos propios del perfil del teatro de figuras animadas, proyectados desde la osadía, la tozudez y el empeñamiento de seres como Iván, Allán y Olga. Este trío posee un magisterio probado a partir de una nómina de creadores formados a su luz, certeramente nombrados por Carmen Sotolongo en su pesquisa sobre las fuentes consultadas y en otros alucinantes testimonios acerca de las experiencias vividas.

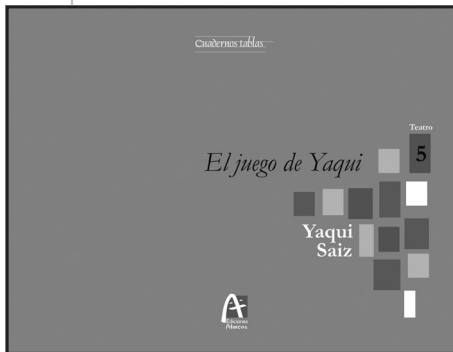
Ciertamente afirma Carmen: «el Guiñol de Santa Clara es en Cuba un obligado punto de referencia cuando se habla de teatro de títeres [...] labor de rectoría, de enseñanza y ejemplo, ha hecho el grupo una importante escuela, cuyas características sobresalientes son el virtuosismo en la animación y la construcción de los muñecos...». Nombres de puntual importancia aparecen citados como componentes importantísimos en el desarrollo y amplitud del universo titiritero. La pedagoga Irma de la Vega, la directora y dramaturga Ana María Salas y la mexicana Laura Bolaños, entre otros, aportaron aspectos cardinales en la calificación académica de los titiriteros.

En el acontecer de los primeros años, la omnipresente tutela del llamado Departamento de la Dirección Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud dictaminaba desde oficinas alejadas de la real labor teatral de los grupos, autorizaba o no los textos a representar por los guiñoles recién fundados a inicios de los años sesenta. Esos contradictorios procesos en la programación de los estrenos del Guiñol de Santa Clara, Carmen no los margina u obvia; los coloca en virtud de «nombrar las cosas». La pieza *Timotea, la oruga*, de la escritora mexicana Laura Bolaños, había sido concebida con una fuerte presencia de problemáticas sociales. En aquella historia se criticaba duramente al burocratismo, ya que Timotea, oruga de una especie vulgar, en su lucha por no aceptar su destino se acerca al palacio de las mariposas para cambiar sus alas, pero un abejorro la rechaza y le advierte que debe presentar la petición por escrito, con cuatro copias, y esperar por un tiempo indefinido. «La comisión incluía a psicólogos que se aseguraban de que nada fuera violento, de que no apareciera ninguna palabra ofensiva o incitadora de actos indeseables...» Tan indeseables y frustrantes como cuando el movimiento titiritero no pudo contar con Carril y los Camejo, y fueron separados del mismo, acción que Carmen destaca con valientes precisiones en su libro.

Estructurado en dos partes –«Hitos principales de una trayectoria» y «Diseño, mecanismos y textos para títeres»–, Carmen nos ofrece la renovada presencia de lo archivado en nuestra memoria. Cada uno de los estrenos del Guiñol de Santa Clara descubría la pericia en la construcción de sus títeres, el sostén preciso de mecanismos aplicados a la expresión titiritera como resultado de la fe en la figura animada. En hitos teatrales se convirtieron los estrenos de *El ciclón de Güinía*, *Gulliver en el país de los muñecos*, *La bicicleta azul*, *Okán Deniyé*, *Los polluelos* y *El porrón maravilloso*, este último devenido reveladora puesta escénica con marionetas. Su amplio repertorio ha sido portador del signo de excelencia en las siempre soñadas manos de los auténticos titiriteros.

La sabia y cuidada edición de *Signos, manos y sueños...* contiene tres anexos que complementan el cuerpo central del volumen. En el Anexo 1 se refleja el personal del colectivo (2008) en tanto el Anexo 2 presenta la gráfica de los esquemas de las más usadas técnicas titiriteras, e indica algunas variantes sobre mecanismos destinados al movimiento que posibilitan la animación más eficaz y expresiva de las figuras. Se ilustran estructuras de los títeres de hilos, varillas y guante. En el Anexo 3 se relacionan, año por año, las fichas técnicas del Repertorio Histórico y las piezas estrenadas por el colectivo (1962-2000). Se destacan, además, títulos, autores, diseñadores, músicos, técnicas empleadas, dirección artística y fechas de estreno.

El libro contiene también una enjundiosa bibliografía, así como una relación de Fuentes Vivas, reveladora de la acuciosa y rigurosa investigación de Carmen a fin de concebir un título que, desde su publicación, se convierte en obligado documento de consulta cuando se hable del arte del títere en Cuba. Cabría destacar la edición de Adys González de la Rosa y el diseño de Marietta Fernández, el cuidadísimo emplane de las tres columnas de textos, la colocación de las fotos y algo olvidado en las publicaciones de este tipo: el imprescindible reposo visual del espacio en blanco. Este es un libro para leer y agradecer.



El juego de Yaqui
Yaqui Saiz
(Ediciones Alarcos, 2012, 47 pp.)

PARA UN JUEGO DE YAQUI

DIANELIS DIÉGUEZ LA O

ES EL TÍTERE UNO DE ESOS CASOS DONDE EL EJERCICIO DIARIO disciplinado y consciente hace que aflore, si no todo, al menos cierto virtuosismo en el hacer que agradecemos todos los amantes y seguidores de la figura animada. La manipulación de títeres es, en cierto sentido, un oficio de orfebres. Se toma el material o mineral en bruto, se moldea, se trabaja con él y finalmente aflora el objeto que será destinado a un uso específico según sus características y

posibilidades. Así quiero ver yo al titiritero, como ese orfebre que convierte un objeto en algo vivo en tanto tiene utilidad, se mueve, se manifiesta.

Muchos han escrito sobre la historia del títere e, incluso, otros se preocupan por ir contando lo que ahora mismo acontece con ese pequeño personaje que suele acompañarnos tras los retablos, en plazas o en cualquier otro sitio en el que sea necesario poner un poco de alegría y color. La historia del titiritero es sin dudas una zona de gran importancia para los artesanos-artistas que decidan dedicar su labor al arte de las figuras. Sin embargo, la descripción del proceso mediante el cual el objeto se convierte en títere es una zona que pocos, al menos en nuestro país, se han dedicado a dejar por escrito en algunas páginas. Indudablemente ese proceso pasa por la experiencia personal de trabajo y no es transmisible en su totalidad, porque en el caso del títere la técnica va acompañada de la magia, por llamarle de alguna forma a esa especie de encanto que acompaña al buen titiritero. No obstante, para el oficio del titiritero comprender y dominar en su totalidad el uso de diferentes técnicas de manipulación es un requisito imprescindible

para su formación. He aquí el motivo fundamental por el que Tablas-Alarcos incluye dentro de la colección «Cuadernos Tablas» este texto.

El Juego de Yaqui es un cuaderno de trabajo para manipuladores de figuras. Nace de la experiencia en el ejercicio diario, por más de diez años, del oficio como directora y actriz titiritera de su autora Yaqui Saiz. El estilo, así como el uso de las técnicas aquí recogidas, son la mirada que Yaqui ha encontrado para hacer sus títeres y darles vida en el escenario. Se trata además de un estilo que pondera al títere como figura próxima a la dimensión del movimiento humano y su objetivo mayor es hacer que sea lo más cercano posible a ella.

Sin dudas, al ser una experiencia particular, encontraremos en él puntos de concordancia y divergencia, pero su mayor valía es haber puesto en papel la práctica de muchos años de trabajo y observación. No aparecen en estas páginas dictados escolares, tampoco resultados de una investigación académica. Se trata de la memoria práctica de una titiritera, del ofrecimiento de esta de tejer con letras lo que sus manos y su voz saben hacer.

DESDE EL TÁNDEM

Actividades de la Casa Editorial

EL VERANO SE ABRÍA PARA *TABLAS* CON NUESTRA PARTICIPACIÓN en el evento teórico del Festival Aquelarre 2012, en los primeros días de julio. El 10 de agosto en la tarde tuvo lugar en el Complejo Cultural Raquel Revuelta la presentación de nuestro Anuario 2011, en la cual tuvimos el lujo de contar con la asistencia de Alicia Alonso. Este número de *Tablas* resumía los múltiples homenajes tributados a ella por sus noventa años, cumplidos al final de 2010, pero además contaba con otras áreas femeninas, al recoger la celebración de los ochenta años de Berta Martínez, la dolorosa despedida a Adria Santana, así como el amplio despliegue del cosmos femenino en eventos como Magdalena sin fronteras, en Santa Clara, o La escritura de la diferencia, en Santiago de Cuba. Similar respeto rendimos a Nelson Dorr, Premio Nacional de Teatro, a Carlos Acosta, Premio Nacional de Danza, ambos en 2011; al actor y teatrólogo Roberto Gacio en sus setenta años

y a los quince del destacado grupo Argos Teatro, mientras despedimos al notable dramaturgo Héctor Quintero. El Festival del Monólogo Cubano, organizado por el Teatro Terry, en Cienfuegos, nos incitó a un pequeño dossier sobre esta especialidad dramática que enlazamos con sendas obras en los Libretos, uno en función del público infantil y el otro del adulto.

En medio de los festejos por las tres décadas de trabajo de la revista *Tablas*, matriz de lo que es hoy la Casa Editorial Tablas-Alarcos, llegamos al Festival Nacional de Teatro de Camagüey con varias propuestas. Del 8 al 15 de septiembre la casi medio milenaria ciudad abrió sus puertas a todos los teatrístas del país en su XIV edición. Nuestra Casa Editorial se sumó a este encuentro con un programa de actividades que incluyó la puesta en circulación de los títulos más recientes de Ediciones Alarcos, el lanzamiento de la revista *Tablas*, la participación de los miembros de nuestro equipo en los espacios teóricos y reflexivos diseñados por el evento y la inauguración de la exposición *30 años de Tablas*.

Las presentaciones del Anuario 2011 tuvo lugar el lunes 10 de septiembre, y la del número 1 del 2012, el viernes 14. Los días 11 y 12, respectivamente, fueron presentados al público lector de Camagüey y a participantes del evento los últimos títulos del sello editorial: *Un mar de flores*, de Norge Espinosa, Premio de Dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso 2010, y *Mujeres en casas ajenas*, de la dramaturga alemana Dea Loher, publicada en la colección «Escenarios del Mundo» que fue laureada con el Premio Raúl Martínez este año por su diseño, a cargo de Idania del Río. El jueves 13 de septiembre correspondió poner en manos de los interesados algunos títulos de nuestra colección «Aire frío» reconocidos en diversos certámenes, los cuales hemos movido a lo largo de este 2012 por diferentes eventos capitalinos y de la nación. Son ellos los Premios de Dramaturgia Virgilio Piñera 2010 -Museo de Lilianne Lugo y *Ayer dejé de matarme*

gracias a ti Heiner Müller de Rogelio Orizondo— así como *Talco* de Abel González Melo, obra galardonada en el Primer Concurso de Teatro Cubano-Alemán 2009.

Como homenaje por los años de vida que han acompañado el devenir del teatro cubano, se abrió la exposición *30 años de Tablas*, diseñada por Mauricio Vega. Contiene una muestra

de algunas de las cubiertas más significativas de la revista especializada en artes escénicas cubanas a lo largo de sus tres épocas.

Tablas tratará extensivamente el devenir del Festival Nacional de Teatro de Camagüey en próximas entregas.

EN TABLILLA

NOTA ACLARATORIA

El texto de Irina Davidenko «VIII Festival de Teatro de Cali. Encuentro con el Odin Teatret», que apareciera publicado en *Tablas* 1-4/11 (Anuario), también se publicó en la revista *Conjunto*, en su número 158/159, enero-junio 2011. *Tablas* se disculpa por las molestias ocasionadas.

Premios Omar Valdés de la UNEAC

La sede nacional de la UNEAC celebró este 27 de marzo el Día Mundial del Teatro con una programación que incluyó a los niños y niñas que animaron el Hurón Azul desde las 3 de la tarde en las representaciones teatrales; siguió en los jardines y culminó en la sala Villena. Se incluyeron en la festividad diversas manifestaciones escénicas, tales como la pantomima, el baile y el humor. En esta fecha se dio lectura además al mensaje internacional que emite la UNESCO y cuya redacción corrió a cargo del actor estadounidense John Malkovich. En la UNEAC fue el crítico y dramaturgo Norge Espinosa Mendoza quien le dio voz.

La sala Villena fue además el espacio elegido para la entrega del Premio Omar Valdés que otorga la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, a teatristas de destacada trayectoria, y que en esta ocasión fue entregado a la actriz Elsa Camp, a Pedro Valdés Piña,

director del Teatro de Muñecos Okantomí y a los actores Luis Brunet y Jorge Losada.

Este reconocimiento también fue entregado en el resto del país a otros creadores. El viernes 6 de abril en la sala Margarita Casallas de El Mejunje, en Santa Clara, le fue conferido a Sergio González, actor y director teatral. En Matanzas, en el Espacio Memorias, organizado dentro de la Jornada de Teatro de Unión de Reyes por la Casa de la Memoria Escénica, se reconoció al líder de Teatro D'Sur, Pedro Vera, quien es además promotor de dichas Jornadas. En Granma, el viernes 13 de abril, el homenajeado con el Omar Valdés fue el experimentado actor y dramaturgo granmense Norberto Reyes Blázquez, director del Colectivo Teatral Granma. Mientras, en Pinar del Río sería agasajado Luciano Beirán, líder del grupo teatral Titirivida.

Una ciudad en movimiento perpetuo

El XVII Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos «Habana Vieja: ciudad en movimiento», se celebró del 18 al 22 de abril, coordinado por Eugenio Chávez Pérez. La ciudad vieja, con su mezcla de edificios recién restaurados y sus ruinas acoge a bailarines y coreógrafos de dieciséis países, en su mayoría de Europa y Latinoamérica. España y Francia se destacan como los países más representados, aunque también se contó con intérpretes de Canadá, Brasil, México, Argentina, Austria, Bélgica, Italia, Chile, Uruguay y Ecuador.

El programa del evento incluyó clases magistrales sobre danza, yoga e improvisación y conferencias impartidas por relevantes figuras de este arte a nivel mundial. Justo a las 3:00 pm comenzarían los pasacalles. Los grupos de teatro callejero Gigantería, del Centro Histórico de La Habana, y Tecma de Pinar del Río guiaban al público de una presentación a otra. Luego, a las 6:00 pm, las funciones se realizaron en espacios cerrados como la Casa-Museo Osvaldo Guayasamín, la de México y la de África, así como en el Palacio Las Carolinas, sede de la Compañía Danza-Teatro Retazos.

Reconocidas agrupaciones y personalidades confluyeron nuevamente en Cuba: The Association Manifeste, Raquel Pavez, Teresa Navarrete y Girasol Flamenco, Dai Pannullo dancetheatre Co., Transparent, Bikini.duck, Ana Beatriz Pérez y Lucía Citerio. Por la Mayor de las Antillas, participaron, entre otras, el Ballet Folclórico de Camagüey, Danza del Alma, Endedans, Danza Espiral, Danza Fragmentada y la Compañía Danza-Teatro Retazos.

El Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos «Habana Vieja: ciudad en movimiento» sigue siendo un espacio relevante dentro del panorama danzario de la Isla, por la originalidad de sus propuestas, sus retos y sus dosis de adrenalina, al mezclar la vida real de una ciudad, su danzar cotidiano, con los movimientos estilizados de cada uno de los participantes.

Semanas de Lecturas Dramatizadas

Los ciclos de lecturas dramatizadas, que cada año tratan de actualizar el panorama teatral habanero con las nuevas tendencias de la dramaturgia universal, siguen siendo una buena oportunidad para que actores, dramaturgos, críticos, investigadores y directores confluyan en ese espacio donde escuchar teatro, más que verlo, es un ejercicio para la mente y la imaginación.

Unos días antes de la apertura oficial del Complejo Cultural Raquel Revuelta los primeros espectadores del renovado espacio asistían a la Novena Semana de Lecturas dramatizadas de Teatro alemán contemporáneo. Del lunes 16 al jueves 19 de abril, siempre a las cinco de la tarde, se presentarían los textos *Hartos*, de Marianna Salzmann, bajo la dirección de Carlos Celdrán, *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*, de Roland Schimmelpfennig,

por Sahily Moreda, *Sigue latiendo corazón mío*, de Juliane Kann, con dirección de Carlos Pérez Peña y *Animal*, de Ewald Palmeshofer, dirigido por Raúl Martín.

En mayo, del lunes 28 al jueves 31, también a las cinco de la tarde y en la Casa del ALBA, un nuevo país se incorporaba a la idea de la Semana de Lecturas dramatizadas: Brasil. Como parte de las actividades del Mes de la Cultura brasileña en Cuba, cuatro textos de lo más vibrante del panorama teatral contemporáneo en ese país llegaron a la calle Línea. Las obras fueron *Avenida Independencia 161* de Paulo Biscaia Filho, bajo la dirección de Carlos Celdrán; *Hazte idea de que hay sol allá afuera*, de Ivam Cabral, dirigida por Sahily Moreda; *Impostura*, de Marici Salomão con la dirección de Carlos Díaz y *Delantal todo sucio de huevo*, de Marcos Barbosa, bajo la dirección de Julio César Ramírez.

Seminario «Principios de Dramatología: teoría y método»

Entre los días 9 y 11 de abril tuvo lugar el Seminario «Principios de Dramatología: teoría y método» impartido por el Dr. José-Luis García Barrientos en la Galería Raúl Oliva del Centro Cultural Bertolt Brecht. José-Luis García Barrientos, dramatólogo español, profesor universitario e investigador científico del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España) es autor de libros teóricos fundamentales como *Drama y tiempo*, *Cómo se comenta una obra de teatro*, *Ensayo de método* y *Teatro y ficción*. Su visita estuvo organizada por la Facultad de Arte Teatral del ISA, la Casa Editorial Tablas-Alarcos del CNAE y la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas, entre otras instituciones, y fue coordinada por Abel González Melo, dramaturgo, investigador y profesor cubano.

Entre las acciones que el dramatólogo desarrolló en La Habana estuvieron la Conferencia magistral «Qué representa el teatro hoy», impartida en el Aula Magna del ISA, donde se le entregó la categoría de Profesor Invitado de manos del Rector Rolando González Patriocio. Barrientos también se encontró en la presentación del volumen *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, publicado bajo el sello Alarcos. Esta conferencia y presentación del libro se realizó además en la ciudad de Matanzas, en su Casa de la Memoria Escénica.

Las jornadas en el Brecht, no exentas del diálogo entre el profesor y los participantes, proponen categorías teóricas y métodos de abordaje, así como un cuidado léxico técnico para enfrentarnos al análisis de los textos dramáticos.

Viaje de un largo día hacia Elsinor

IRADIS MOSQUERA

El recién finalizado Festival de Teatro Joven Elsinor tuvo lugar en el edificio de la antigua Facultad de Artes Escénicas que dio nombre al evento, para estimular el sentido de pertenencia por un espacio propio del estudiantado. A partir de esta motivación fue organizado por los que a diario convivimos próximos a un espacio todavía habitable pero prácticamente inutilizado. Con la asesoría institucional y de algunos profesores, los estudiantes concebimos el festival desde un lugar tan nostálgico como inmanente a la historia del Instituto Superior de Arte.

Aunque Elsinor no se desligó del Festival de las Artes, por causa de estrategias organizativas y burocráticas, se valió por sí mismo en el espacio de creación que dispuso para su quehacer independiente. Los proyectos presentados por estudiantes de Arte Teatral y el boletín *De vuelta a casa*, realizado los mismos alumnos, fueron factores que abogaron por la autonomía del evento. La intención de convocar al resto de las facultades hacia la nuestra prevaleció a pesar de que no todos los estudiantes se comprometieron con lo que estuvo acaeciando.

Del 2 al 6 de abril los participantes estuvimos condicionados por una programación que invitó a talleres de creación en el horario de la mañana y en las tardes a paneles teóricos, conferencias, jornadas de investigación... Los días, sujetos a cambios por causa de imprevistos en la coordinación, concluían con lecturas dramatizadas, presentaciones de proyectos del ISA y foráneos. La calidad predominó en los proyectos generados por dramaturgos y jóvenes estudiantes de teatro interesados en la dirección, algunos debutantes en este evento, y por otros con experiencia anterior. El carácter competitivo del festival, que apostó por un teatro joven, incitó a muchos a encontrar una cobertura para presentar los resultados de sus procesos de trabajo.

Para los que presenciamos la lectura de la obra *City Life o ECM*, dirigida por su autora Margarita Borges, el premio que se le otorgó como mejor lectura dramatizada no nos pareció extraño. Lillianne Lugo, con la puesta en escena de su texto *Entropía* recibió una mención, mientras el grupo matancero El Portazo fue premiado por mejor puesta en escena con la obra *Por gusto*. En la modalidad de puesta en espacio, *performance* y video-instalación, mantuvieron la expectativa del público, por su calidad de realización, *Lo que usted no vio*, del proyecto Extra Teatro y *Lo que me faltaba por decir*, de Pedro E. Villarreal. Fue premiado finalmente Jorge Darromán, egresado de diseño teatral, por sus *performances Yea, yea, yea! e Intuición del instante*. La inclusión de los diseñadores en el marco de Elsinor se destacó por la premiación al proyecto de pasarela de vestuario DiSueños reciclados. Por su parte, los participantes en los eventos teóricos agradecieron la colaboración de la Asociación Hermanos Saíz y de Tablas-Arcos, que auspiciaron los concursos de crítica e investigación para viabilizar las publicaciones de los trabajos premiados en estas categorías.

No obstante la carencia de recursos, por causa de los preparativos de la Bienal de Artes Plásticas los jóvenes se implicaron en el festival organizado por ellos con el apoyo de la institución. Vale destacar la importancia que tiene Elsinor para los estudiantes y recién egresados de nuestro instituto, pues encuentran un espacio de intercambio y apertura profesional. Para los creadores, que necesitan comunicar sus propuestas y posibilitar el diálogo con su generación, es la eficacia de este festival.

Festival de Narración Oral ContArte

Del 4 al 12 de Mayo de 2011 se realizó la XIV edición del Festival de Narración Oral, ContArte, un puente de palabras. En esta ocasión el evento estuvo dedicado a Uruguay y al aniversario cuatrocientos de la aparición de la imagen de la Virgen del Cobre. Con participantes de Argentina, Canadá, México, Perú, Uruguay y Colombia, tuvo lugar esta edición del más antiguo de los eventos de la palabra que se celebran en la actualidad sistemáticamente en Cuba.

Recibieron los premios ContArte de Trayectoria Artística el cubano Roberto Cruz y los argentinos Alejandra Oliver y Eduardo Chávez, mientras que los de Promoción fueron para Clara Indacochea, de Perú, Norma

Torres y el Grupo Tejedoras de Imágenes, de México, Beatriz Santesteban, Elsa Metthol y Luis Ramírez, de Uruguay y Meilin Batista, Ibis Tápanes, Amelia Toledo, y el grupo Jícara de cuentos de Cuba.

La Dirección General del Festival estuvo a cargo de la maestra Elvia Pérez y contó con el auspicio de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana. El espacio central fue el Centro Hispanoamericano de Cultura, institución donde se realizaron las galas de inauguración y clausura, la entrega de los premios y el coloquio, aunque también se realizaron contadas en espacios del casco histórico como el Museo Árabe, la Casa de África, la Casa de la Poesía, el Convento de Belén, la Residencia Protegida Habana 630, la Casa Guayasamín, la Casa de México y el Centro Materno Leonor Pérez. Igualmente sucedieron actividades en otros espacios como la Asociación Cultural José Martí, donde se realizó una contada en homenaje a Mariana Grajales, así como un Café de Cuentos en la tarde-noche del 8 de mayo con los narradores presentes en el evento, el guitarrista Jesús Fleitas y la cantante Magalys González.

El encuentro dio muestras de una clara vocación comunitaria, al propiciar la conocida caravana de cuentos al municipio Cotorro el domingo 6 de mayo, y una contada comunitaria el sábado 12 en la Biblioteca Municipal de 10 de Octubre. En esta edición la Muestra Infantil de Narradores Orales, auspiciada por la Dirección de Trabajo Comunitario de la UNEAC, se presentó en la Sala Villena los días 4 y 5 de mayo e incluyó por vez primera a una invitada internacional, la niña Sofía López de once años, quien llegó desde Uruguay para compartir experiencias junto a los pequeños cuenteros cubanos.

Un suceso especial dentro de esta XIV edición de ConArte fue el coloquio donde se presentaron libros traídos desde Uruguay para donarlos al Fondo de Narración oral que radica en la Biblioteca del Centro Hispanoamericano de Cultura, así como las conferencias «Elementos psicológicos de la puesta en escena de la narración oral», a cargo del Dr. Manuel Hernández Corujo, y «Confluencias de lenguajes artísticos en la narración oral», a cargo del Ms. Roberto Pastor.

Semana de Teatro Polaco y Semana de la Cultura Británica

Casi simultáneamente dos eventos distintos tenían lugar en La Habana: la Semana de Teatro Polaco y la Semana de la Cultura Británica, y aunque la segunda tuvo un perfil mucho más amplio, al incluir no solo al teatro sino a casi todas las manifestaciones artísticas, los objetivos finales de ambas parecen ser muy similares: poner al público cubano en contacto con las culturas de dichos países y crear lazos entre estos y la Isla.

El programa de la Semana de Teatro Polaco incluyó cuatro obras de autores polacos dirigidas y actuadas por cubanos. Entre ellas se encuentran *Cuarteto para cuatro actores*, de Boguslaw Schaeffer dirigida por Irene Borges para Espacio Teatral Aldaba, la cual fue presentada en la Sala Raquel Revuelta del martes 5 al jueves 7 de junio, a las 8:30 p.m., al igual que *El archivo*, de Tadeusz Rozewicz, de la Compañía del Cuartel, bajo la dirección de Sahily Moreda. También se presentaron *Ensayo para siete*, texto de Boguslaw Schaeffer dirigido por Carlos Pérez Peña, en la Sala El Ciervo Encantado y *La primera vez* de Michal Walczak, que dirigió Raúl Martín en la Sala Llauradó. El dramaturgo Boguslaw Schaeffer, presente en la Semana con dos de sus textos, realizó una videoconferencia en la sede de la Embajada de Polonia el miércoles 6 a las diez de la mañana.

La Semana de la Cultura Británica, realizada del 4 al 10 de Junio, estuvo dedicada especialmente a conmemorar el doscientos cincuenta aniversario del sitio, la toma y la defensa de La Habana en 1762, así como a festejar por adelantado los Juegos Olímpicos que este año tendrán a Londres como sede. Numerosas actividades en todos los campos: exposiciones, conciertos, actividades deportivas, muestras cinematográficas, completaron el programa de la Semana, iniciativa del historiador de La Habana, Eusebio Leal Spengler.

En el campo de las artes escénicas la sala Adolfo Llauradó abrigó el recital poético *Las tumbas olvidadas*, con versos seleccionados de la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Master dirigido por Stephen Bayly. Además, se presentó en el teatro Miramar la compañía de danza contemporánea Por Candoco, la cual es portadora de tendencias de avanzada en la expresión corporal. Finalmente el miérc-

les 6 a las 8:30 p.m. en el Trianón, Teatro El Público ofrecía una última función de la ya conocida *Noche de reyes*.

Piñera tal cual

El Coloquio Internacional *Piñera tal cual*, celebrado entre los días 19 y 22 de junio en el Colegio Universitario de San Gerónimo, en La Habana Vieja, fue quizás el momento más esperado dentro de las muchas actividades que en homenaje al centenario de Virgilio Piñera se han ido realizando a lo largo del año. Unos cuarenta intelectuales de España, Estados Unidos, México, Noruega, Reino Unido, Argentina, Perú, Venezuela, Italia, Lituania, Hungría y Cuba se reunieron en el Coloquio. Entre los asistentes sobresalieron el poeta español Luis Antonio de Villena, quien en la jornada inaugural disertó sobre la novela *La carne de René*, y el destacado profesor y ensayista peruano Julio Ortega, uno de los más destacados analistas de las letras latinoamericanas del siglo XX.

Convocado por el Instituto Cubano del Libro, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Instituto Superior de Arte, la Unión de Escritores y Artistas, el Ministerio de Cultura, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Casa de las Américas, el Coloquio reunió a investigadores, estudiosos, académicos y personas relacionadas con la vida y obra de Virgilio.

Su dramaturgia, su narrativa, su poesía, así como sus ensayos, artículos, traducciones, críticas, etcétera, fueron abordados desde distintas perspectivas por estudiosos cubanos y foráneos. *Tablas* publicará en su último número de este año un especial dedicado al gran escritor.

BarrioCuento 2012

La Casa del ALBA Cultural en La Habana fue la sede principal del XV Festival Internacional de Oralidad Escénica BarrioCuento 2012, aunque este se extendió además por salas teatrales, parques, librerías, bibliotecas y otros espacios capitalinos. Dedicado a los pueblos originarios de Abya Yala (América) y a las naciones del ALBA, del lunes 25 al sábado 30 de junio el Festival estuvo dirigido al rescate de tradiciones orales en Cuba y el Caribe.

Organizado por el Centro de Teatro de La Habana y por la Compañía Teatro Cimarrón, el evento incluyó en su programación a cuenteros de países como Brasil,

Ecuador y Costa Rica, junto a los cubanos procedentes de Guantánamo, Ciego de Ávila, Cienfuegos, Matanzas y La Habana. Las actividades realizadas, de carácter diverso, abarcaron la literatura, las artes plásticas y el teatro, amén de las rondas de cuentos que cada día tuvieron lugar, e incluyeron homenajes, conferencias y paneles.

El evento teórico La oralidad nuestra de cada día, realizado en las mañanas, se dirigió a temas como la oralidad escénica en Brasil, en las serranías y zonas de difícil acceso en Cuba, y la oralidad escénica para niños y jóvenes. Dos de las figuras homenajeadas durante el Festival fueron Haydée Arteaga, la Señora de los Cuentos, y Mayra Navarro, por sus cincuenta años de vida artística.

La clausura del BarrioCuento se realizó el 30 de junio, a las cuatro de la tarde en el Parque Villalón del Vedado habanero, con el espectáculo *La palangana vieja* del grupo Mirón cubano, y durante la misma se entregó la Distinción Calibán, el Premio Mackandal y el Premio Juan Candela.

Javier Fernández, unas alas y unas velas...

RUBÉN DARÍO SALAZAR

Javier Fernández Juré y yo fuimos compañeros en los dorados años ochenta del Instituto Superior de Arte de La Habana. Era el novio de mi coterránea Ileana Wilson y tenía vínculos de estudio y trabajo con los maestros Raquel y Vicente Revuelta. Fue fundador de aquellos primeros espectáculos de Carlos Díaz *–Zoológico de cristal, Té y simpatía–*, que luego definieron la conformación de esa vibración escénica llamada Teatro El Público. Era rubio, hermoso, soñador y era mi amigo.

Siempre que lo veía, ya en su periplo por Teatro Escambray y otras agrupaciones, nos poníamos a recordar los años felices en la capital. Nos seguíamos el uno al otro, en cada festival, jornada o encuentro de las tablas. Tenía una muy particular manera de ver el teatro, fruto de la mezcla de sus maestros y sus lecturas. Era mitad ángel y mitad diablo y lo demostraron sus trabajos sobre textos de Chéjov, Reinaldo Montero,

Rafael González, Ricardo Muñoz, ora como intérprete, ora como director escénico.

Todo en Javier era convulso, sus amores y su teatro. Tengo fresca en la memoria su simbólica imagen alada, suspendida en el aire, en uno de los festivales de teatro de pequeño formato de El Mejunje, en Santa Clara. Luego pasó un tiempo largo, lleno de silencios e historias humanas y lo reencontré en Cienfuegos como parte del Conjunto Dramático de la Perla del Sur. En ese núcleo creó Velas Teatro, se enamoró otra vez, tuvo a Luna, su niña preciosa, imaginó un espacio para trabajar y retomó el local en ruinas que perteneció a Teatro a Cuestas, un sitio pequeño, que imantó con su espíritu alucinado y alucinante.

Lo vi moverse entre los fantasmas de *Shakespeare en confesión*, una puesta en escena suya que prometía un nuevo aire, un momento otro en su trayectoria sobre las tablas. Allí mismo hablamos de sus viejos amores y de sus próximos proyectos, viajes, quimeras... Nunca me habló de la muerte. La última vez que nos vimos me acogió para trabajar en su sala del *Boulevard*, y él mismo junto a su equipo me ayudó en el montaje de luces y tramoya. Realicé en su sede, su casa, su territorio al partir, una función muy especial de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Nos prometimos volver a intentarlo con otro espectáculo, está marcado con letras rojas en mi plan de trabajo de 2012. No sé si en su ausencia lo haré.

Pasan como imágenes indelebles ante mis ojos la fuerza de sus actores bailando para mí con abanicos españoles, una danza entrañable, un baile fragmentado y sinuoso; sus ojos azules clavados sobre mí, disfrutando mi emoción de visitante sorprendido. Así era Javier, un hombre que amó el teatro con locura, con la pasión desmedida de los poetas. Izó las velas de su arte y de su vida hasta que algo se rompió. Hoy no sé si fueron aquellas alas de cartón con las que lo vi alzarse en el patio de ladrillos de su Santa Clara o el velamen fragmentado de su barca en plena fuga.

XVIII Festival Aquelarre y Premio Nacional del Humor 2012

Los primeros días de julio se llenaron de risas en los teatros capitalinos, a donde llegaron los mejores teatristas de la Isla seleccionados en los pre-Aquelarres que se realizaron en las provincias. El domingo 8, día de la clausura, se entregaron los premios de este XVIII Festival Aquelarre.

Reír es cosa muy seria resultó la obra más premiada. Recibió el lauro de la crítica especializada, el Gran Premio y el Premio al mejor espectáculo del año, los lauros de parodia musical para el grupo Pagola la Paga, y de mejor guión llevado a escena para Iván Camejo. Este recibió también el Premio a la mejor actuación masculina, compartido con Kike Quiñones. El jurado seleccionó también la obra presentada por Jorge Luis Lugo García, *Lienzo de mujer que espera*, reconocido como el mejor monólogo en concurso. El dúo Caricare, integrado por Onelio Escalona y Mireya Abreu, de Holguín, con su puesta *La basura*, alcanzó el Premio de Vestuario y las menciones de actuación femenina y guión. En pantomima los ganadores fueron el dúo Fonoceniz, de la provincia de Granma con *El viajero*, mientras que el grupo Etcétera, de Holguín, obtuvo menciones de guión y monólogo con *120 enterabay*, interpretado por Venecia Feria Borjas. En *Sketch* se llevó la congratulación *Misión Imposible*, de La leña del humor y *Cocina China-Cubana*, de Iván Camejo y Kike Quiñones.

El 26 de agosto a las 9:00 p.m. en el teatro Astral se realizó la entrega oficial del Premio Nacional del Humor 2012, ocasión en la que se repuso el espectáculo *Reír es cosa muy seria*. Esta vez el galardonado fue para Osvaldo Doimeadiós, versátil actor graduado del Instituto Superior de Arte y fundador del legendario grupo Sala-Manca a finales de los años ochenta. Doimeadiós es el creador de personajes inolvidables, tanto en el teatro como en la televisión, personajes que han llegado para quedarse en el imaginario popular. *Tablas* le felicita por este merecido premio y pone a disposición de nuestros lectores las palabras que Omar Valiño le dedicara desde La Jiribilla.

Una disquisición por Doimeadiós

OMAR VALIÑO

En los próximos días, el 26 de agosto para ser exacto, el Centro Promotor del Humor [CPH] honrará a Osvaldo Doimeadiós con el Premio Nacional del Humor. A pesar de la temporal lejanía que me separa de la Isla, no quiero eludir unas líneas para felicitar al amigo y reiterarle mi admiración, que anteriores páginas digitales de *La Jiribilla* recogen, al testimoniar mis criterios sobre espectáculos de los cuales ha sido eje.

Me alegra, además, que el premio vaya a las manos de un actor de este tiempo, de estos últimos años, sin que ello signifique desdorar el pasado y sus protagonistas; al primer director del CPH, atípica institución que ha contribuido desde el 2000 hasta hoy a abrir nuevos caminos para el humor en Cuba y me alegra que ello suceda ahora, precisamente cuando el Centro da muestras de una intensa revitalización.

Lo demostró el XVIII Festival Nacional del Humor Aque-larre 2012, celebrado con éxito entre el 1 y 8 de julio. Aunque no pude asistir entonces a cada una de las jornadas del evento, pero sí a varias, me gustó francamente el espíritu inclusivo que la dirección del CPH, en manos de Kike Quiñones, imprimió a estas jornadas como colofón de lo que ha venido haciendo en los últimos tiempos. Y también el acento en la línea pedagógica, muy fuerte en los primeros años de su creación, así como en el intercambio de ideas.

Como parte del evento teórico moderé una sesión para hablar de humor y política, dos esquinas que se las traen, que chisporrotean si intentamos acercarlas. Sin embargo, lo intenté, bajo la creencia de que la política y el humor se parecen porque ambos tratan de cerrar abismos sociales.

La diferencia estriba en los mecanismos. La política, cuando no es perversa, intenta suturar evitando el dolor, aunque muchas veces no lo logre. El humor, como un mecanismo que busca particularmente la erosión dentro del arte, suele ser incómodo, molesto, punzante. Pero esa es la función del humor mediante lo cómico como categoría estética y dentro del cuerpo

social. Al focalizar, transforma o contribuye a acotar una situación, a veces todavía no percibida de manera evidente. Un cumplimento, por su vía, del papel transformador del arte. Y un mecanismo liberador a escala social.

Si bien el humor atraviesa todas las manifestaciones, aquellos que centran sus discursos artísticos en la producción humorística deben recordar, con Brecht, que «el arte tiene primero que ser arte para después ser todo lo demás». La más legítima defensa de una obra radica justamente en su entidad como arte. Esa responsabilidad, estética y social, la comparten la mayoría de nuestros humoristas. Y lo demostraron en una discusión que sirvió para armar y ampliar bases conceptuales, entre ellas la propia pertinencia del debate que a veces puede resultar cansino a fuerza de repetido. Pero polemizar con respeto, argumentar, centrar los intercambios sobre lo artístico y no sobre los contenidos –que en definitiva pueden ser todos–, contribuirá a mantener los espacios abiertos y a conquistar otros.

Al mismo tiempo, toda institución difusora tiene ante sí la interrogante sobre qué queremos transmitir: ¿una cultura de la libertad o una incultura de la enajenación? Según el semiótico de la cultura Iuri Lotman, citado en su magnífica tesis por mi ex-alumno Andy Arencibia,

el principio del arte se caracteriza por una ampliación de la libertad. Esta se introduce en aquellas ramas de la realidad donde en apariencias no se da y ofrece una alternativa a aquellos conflictos que no tenían esa libertad: 'Por eso, respecto a la realidad, el arte se presenta en un espacio de libertad.*

El humor cubano tiene que seguir abriendo espacios para esa libertad ante viejas mentalidades, oportunismos y anquilosamientos. En Osvaldo Doimeadiós, o simplemente en Doime, tiene un indiscutible ejemplo, hecho a fuerza de cultura, madurez, inteligencia, talento y sencillez.

NOTA

*Andy Arencibia Concepción: *En un segundo de fulgurante revelación. Transmedialidad y procesos de hibridación en la ópera para retablo de títeres* Manita en el suelo, Trabajo de Diploma, Facultad de Arte Teatral, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2012, p. 76.

Ciclo de Conferencias en la Galería Raúl Oliva

Cada verano la Galería Raúl Oliva del Complejo Cultural Bertolt Brecht realiza un ciclo de conferencias que abordan no solo temáticas relacionadas con el diseño escénico, sino también con la moda, el cine, la danza... Este año el intenso programa contó con la presencia de importantes figuras como Diana Fernández, Derubín Jácome y Ricardo Reymena. El 2 de Agosto, con «Moda y cine», Fernández nos proponía un interesante recorrido por algunos de los momentos inolvidables del cine, y la relación que el diseño de modas ha tenido con algunas producciones y creadores. Al día siguiente Jácome proponía «El vestuario como signo. El color», ponencia basada en el trabajo de arte realizado en la película de Franco Zeffirelli *Romeo y Julieta*. El 7 de Agosto Shanti Pillai nos sorprendía con su disertación sobre «El traje indi», tanto en su indumentaria cotidiana como en manifestaciones artísticas como el Kathakali. Le seguiría el 14 «Moda y Arte», de Silvia Llanes, el 16 «El vestuario en el Ballet», que impartió Ricardo Reymena; el 21 «Maquillaje, moda y teatro», de Erick Eimil y el 23 «Moda y diseño. Laboratorio de ideas», de Geanny García. El ciclo cerraría el día 24 con «¿Moda con Arte? Un estudio de la huella del proyecto Arte y Moda en la cultura cubana», ofrecida por Mara Rodríguez Venegas.

Asimismo, el 8 de agosto a las 7:00 pm tuvo lugar la inauguración de una nueva muestra expositiva, esta vez dedicada a los vestuarios extremos. Su curador, Geanny García, seleccionó trajes confeccionados a partir de materiales alternativos que han sido anteriormente empleados en obras teatrales y danzarias, así como en desfiles de moda. La colección igualmente recoge trabajos de estudiantes del ISA y del Instituto Superior de Diseño. Los materiales más diversos aparecen en los diseños extremos de la exposición: papel periódico, cuero, cintas de video, metal, plástico, cartón. Solo la creatividad y la destreza de los diseñadores pueden crear verdaderas joyas a partir de tan disímiles fuentes.

Trescientas dramaturgas en el verano de Estocolmo

LILIANNE LUGO

A Yarién y Paloma

Hace quince grados en Estocolmo. Quizás menos. No estoy segura porque aquí en el aeropuerto no veo ningún reloj-termómetro, como los que hay en algunas calles del centro. Desde la pequeña cafetería donde espero mi vuelo, ya pasados los controles de aduana y la larga espera en un banco de madera a que llegara el día, miro frente a mí un *cappuccino* nunca mejor recibido (y sin dudas el más caro de mi vida), los aviones que se preparan para salir quién sabe a dónde, los pinos inmensos y oscuros que cubren casi toda la superficie de Suecia y forman un bosque interminable. La luz se abre paso lentamente en el cielo de Estocolmo. Regreso a Cuba.

He vivido una semana intensa, sin tiempo para demasiadas reflexiones. Pero ahora tengo tiempo. Y café. Recién ayer terminó la 9na. Conferencia de Mujeres Dramaturgas, evento que se realiza desde 1988 y que agrupa a miembros (o no) de WPI (Women Playwrights International). En esta oportunidad, del 15 al 20 de agosto de 2012, casi trescientas participantes de cincuenta países han asistido. Bastaba mirarnos. Algunas con sus pañuelos cubriéndoles el pelo y parte del rostro (musulmanas), otras con sus saris (indias), otras simplemente con jeans, vestidos o cualquier otra prenda. Colgándoles del cuello, una credencial con un nombre y un país, sorprendentes a veces: Georgia, Serbia, Ucrania, Indonesia, Palestina, Afganistán, Kurdistán. Europeas, caucásicas, mulatas, negras, musulmanas, indias. Todas agrupadas por una misma razón: el teatro.

Cada Conferencia se realiza en un país distinto, de modo que el nuevo comité organizador tenga la oportunidad de cambiar y planificar el evento y responder no solo a los intereses históricos de la organización sino también a las condiciones socioeconómicas y culturales del país anfitrión. La idea nació en Buffalo en 1988 y ha recorrido más de medio mundo en sus casi veinticinco años de vida: Canadá, Australia, Irlanda, Grecia, Filipinas, Indonesia, India y Suecia han sido hasta ahora las sedes de este evento trianual de las mujeres teatristas.

El próximo tendrá lugar en Sudáfrica, en 2015. WPI es una organización no gubernamental, cuyo centro principal es la realización de estas conferencias que tienen como fin poder debatir, compartir y apoyar el trabajo de las mujeres en el teatro. Que el espacio común sea motivo de alegría, inspiración, aprendizaje y vínculos para seguir trabajando.

LA CIUDAD ANFITRIONA

Estocolmo, la Venecia del norte, tiene una calmada belleza. No es, a mi juicio, una ciudad de grandes emociones o conmociones. Las capitales europeas han hecho sentir su magia a los visitantes y expanden sus atracciones a través de todos los medios de comunicación, en lo que el cine no deja de tener su parte. Berlín atrapa por su vida bohemia, por su historia de guerras, de transiciones, de fábulas desmesuradas de poder. París, Londres, Roma, tienen suficientes leyendas, museos y eventos históricos como para no necesitar más publicidad por el resto de sus días. Su fama se sostiene por sí misma.

De Estocolmo sabemos poco. Un pasado vikingo, una sociedad próspera. Pero la verdad es que, como cualquier otra ciudad europea, Estocolmo tiene un pasado medieval de calles estrechas, edificios modernos y maravillosos museos. Una de estas joyas del arte museológico es el Vasa Museet, el Museo Vasa, un edificio que alberga el barco más antiguo del mundo conservado hasta hoy, que cuenta con un noventa y ocho por ciento de sus partes originales. Construido como un buque de guerra en el año 1628, tras solo veinticinco minutos de haber salido del puerto, en el medio de la bahía, ante la vista de todos los espectadores, el más poderoso de los barcos jamás construidos, el más impresionante, bellamente revestido con esculturas, el Vasa, se hundió por trescientos treinta y tres años en las aguas suecas. Sin embargo, por un prodigio de la naturaleza, que mezcla en esa zona las aguas dulces y salobres, el barco se mantuvo intacto. Fue levado en 1961 y sometido a una rigurosa conservación. Y hoy se encuentra, imponente, en un museo que no se limita a mostrar el prodigio del Vasa, sino que además propone un recorrido por los modos de vida de los marineros de la época, sus hábitos alimenticios, sus armas de fuego, sus oscuros y estrechos camarotes. Los suecos encontraron varios esqueletos dentro del barco hundido, acompañados de algunas pertenencias personales: zapatos, jirones de ropas, un único anillo de oro, perteneciente a una mujer desnutrida que ellos se han encargado de restituir a su posible forma original. Su

rostro, como el de algunos otros marineros, puede ser visto hoy, acompañado de sus huesos, sus objetos personales, olvidados en el fondo del mar por tres siglos, y ahora asediados por turistas de todo el mundo.

CON LOS OJOS BIEN ABIERTOS

El Riksteatern fue la institución anfitriona del evento. Situado en Slussen, un céntrico barrio de Estocolmo, a solo unos minutos de la ciudad vieja, el Södra Teatern, perteneciente al Riksteatern, cuenta con varios espacios en los que se desarrollaban simultáneamente varias actividades: talleres, paneles, demostraciones de trabajo, seminarios, lecturas dramatizadas y espectáculos.

Hay un marcado interés en el teatro anfitrión por potenciar el intercambio con la cultura de los países árabes. De ahí que dos de los *sponsors* del evento fueran Al-Harah Theatre, de Palestina, y Al Madina Theatre, del Líbano. Estos teatros subvencionan el Premio Etel Adnan para dramaturgas del mundo árabe. La ganadora de 2011, Lana Nasser, quien además es actriz y directora, presentó su obra *In the lost and found: the Red Suitcase*. Varias sesiones del evento se dedicaron a la situación de la mujer y el teatro en el Medio Oriente, mientras otras áreas de atención fueron África, jóvenes dramaturgas alrededor del Mar Báltico y el impacto del teatro en niños y jóvenes. El mundo hispano quedó completamente fuera, al tener solamente tres representantes: Costa Rica-Argentina, Chile y Cuba.

Otra de las áreas del evento se localizó en los talleres, algunos de escritura. Uno con las Guerrilla Girls¹, otro con WISP (Women in Swedish Performing Arts) sobre cómo lograr mayor influencia a través de WPI, etc. Luego, en las noches, se presentaron varios espectáculos, tales como *In the lost and found: the Red Suitcase*, de Lana Nasser (Jordania), *Vilde*, de Tale Naess (Noruega), *Self Portrait*, de Ana Mendes (Reino Unido), *Feminists are Funny*, de Guerrilla Girls On Tour! (Estados Unidos), *Two Short Women*, de Ann Lambert (Canadá), *Beg your pardon*, de Marianna Salzmänn (Alemania), *Autumn Dance*, de Shabnam Tolouei (Irán) y *My life as a man*, de Geddy Aniksdal (Noruega).

Las lecturas dramatizadas de casi cien obras de distintas dramaturgas fue otra de las vértebras del evento. Cada dramaturga seleccionada para participar en la Conferencia debió traducir su obra al inglés y enviar un fragmento de la misma para que un grupo de

actores suecos les diera voz. Escuchar las voces, los problemas de tantas mujeres de distintas partes del mundo a través de su escritura es uno de los objetivos principales del encuentro. Mostrar el trabajo, compartir la experiencia de la escritura desde la escritura misma. No obstante, el hecho de que lo escuchado sean traducciones, a veces no de la mejor calidad, de que el tiempo permita solamente la lectura de unas pocas escenas del texto, así como la cantidad de obras distintas escuchadas en unas pocas horas, lastra a veces la comprensión y sobre todo el debate acerca de cada autor y pieza. Es la gran disyuntiva: o escuchamos a más autoras o somos más selectivos y escuchamos solo a unas pocas.

Desgraciadamente todavía hoy, a pesar de las reivindicaciones logradas en muchos aspectos para las mujeres, el modelo europeo sigue siendo un paradigma: allí la igualdad parece verdadera. Las mujeres de África, Latinoamérica, Medio Oriente y Asia, con diferencias múltiples, claro está, siguen planteando quejas centenarias: machismo, dominación religiosa, violencia social y doméstica, desiguales oportunidades laborales y un larguísimo y desgraciado etcétera. Sin embargo, lo maravilloso de esta Conferencia no fue la queja inútil, sino las posibles maneras de encontrar soluciones globales, o al menos personales, culturales. Crear otras pequeñas redes, encontrar la inspiración y el coraje para no quedarnos calladas, seguir trabajando a pesar de la pobreza, la opresión, el futuro incierto.

Aun cuando en muchas partes del mundo (la mayoría) el teatro y las artes en general siguen siendo un fenómeno de minorías, casi de élite, nadie puede negar su función social, descubierta desde los tiempos del mismísimo Aristóteles. Trabajar por la supervivencia del teatro, por la ampliación de sus marcos de influencia, insistir en la creación de nuevas oportunidades para las mujeres y hacer todo esto en mancomunidad, en un vínculo fraterno e inspirador, es uno de los grandes objetivos y logros de WPI. Difundir estas redes, unirnos más, es el próximo paso de las dramaturgas cubanas, latinoamericanas, mujeres todas.

NOTA

¹ Guerrilla Girls On Tour! es un grupo anónimo de treinta y tres mujeres entrenadas en varias técnicas de la comedia. Desarrollan atrevidas obras en las cuales feminismo y activismo se dan la mano, ya sea en espacios teatrales convencionales, a través del teatro de calle, el *performance*, los talleres, las exposiciones, etc...

DANZANDOS. Cita de encuentros y desencuentros

MERCEDES BORGES BARTUTIS

El tema de la inestabilidad en la coreografía sigue siendo una asignatura pendiente para la danza cubana. El ejemplo más palpable fue la más reciente edición del Concurso Nacional de Coreografía e Interpretación DANZANDOS, una cita que reunió en Matanzas a jóvenes bailarines procedentes de casi todo el país y con tendencias diversas dentro de la danza contemporánea. El evento, organizado por Danza Espiral y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, llegó a su décima edición con un alto nivel de convocatoria, tanto de participantes como de público y especialistas.

Ya se sabe que la competencia en el arte puede ser un arma de doble filo, por el grado de subjetividad que implican los juicios en este terreno. Sin embargo, lo que se apreció en competencia, en el Cine-Teatro Velasco de la Atenas de Cuba sigue demostrando hasta dónde ha descendido el nivel de la coreografía en el país. En su mayoría son jóvenes que comienzan en el «difícil arte de componer una danza», pero lo mostrado en Matanzas fue la carencia de lenguajes, las lagunas en el bagaje cultural de los creadores y la falta de referentes en el movimiento y en la manera de mostrar esas «historias» que quisieron «contar» casi todos los coreógrafos.

Deficientes bandas sonoras, problemas en la estructura, en la dramaturgia y la repetición una y otra vez de cadenas de movimientos similares propiciaron que muchas de las obras parecieran hechas por el mismo creador. Los organizadores del DANZANDOS deberían repensar las bases del concurso para que gane en dinamismo. Una curaduría con derecho de admisión puede garantizar, en cierta medida, la calidad de lo que llega a la muestra en competencia. Por otra parte, el jurado, integrado por solo tres personas, con nombres que generalmente se repiten de una edición a otra, debería ser ampliado, y entre las bases del concurso sería interesante poner un límite de edad y adicionar cada año una temática diferente, como especie de pie forzado que dinamice los contenidos de las obras.

DANZANDOS tiene en Danza Espiral –compañía dirigida por Liliam Padrón que cuenta con veinticinco años de creación–, uno de los mejores anfitriones que, hoy por hoy, posee la danza cubana. Pero no es suficiente contar con una buena organización y ser cordial con los que llegan de visita. El evento debe reorganizar sus horarios para aprovechar de manera más intensa el tiempo, y cubrir esas largas horas de pausa con desmontajes de obras, por ejemplo, o con el visionaje de materiales audiovisuales que sirvan de confrontación y referente a los jóvenes.

Este año el concurso tuvo entre sus galas los homenajes a Isabel Bustos y Carlos Acosta, Premios Nacionales de Danza 2011 y 2012, respectivamente, a Perla Rodríguez, agasajada por sus sesenta años de vida artística, al Conjunto Folclórico Nacional de Cuba que cumple cincuenta años y a la compañía AfroCuba por la celebración de su aniversario cincuenta y cinco.

El jurado de la competencia concluyó no otorgar premios de interpretación, mientras que los de coreografía recayeron en las obras *Retrato de un bolero* de Yoel González y *Escasa garantía* de Manuel Durán, ambas pertenecientes a la compañía Danza Libre de Guantánamo, *¿Verdadero o falso?* de Niosbel González, de Bienandanza, Granma, mientras que la pieza *Progreso*, con autoría de Isabel García de Danza Unidos, Artemisa, obtuvo una mención.

Danza Espiral se ha convertido en una de las compañías que más trabaja en función de promover la danza en nuestro país. En su cuarto de siglo el elenco ha cambiado pero siempre hay figuras nuevas que resultan interesantes. Durante las funciones de la cita matancera, el grupo intervino en todas las representaciones, su elenco se amoldó a los estilos como señal de las posibilidades de esta formación para intercambiar con otros grupos sin forzar o violentar sus esencias.

Cerrada la edición número diez del Concurso DANZANDOS en Matanzas, me quedo con el mal sabor y el desconcierto de seguir sin encontrar una luz al final del túnel para la coreografía en Cuba. Sin embargo, otros espacios como Danza en Construcción, plataforma para jóvenes creadores que realiza el Consejo Nacional de las Artes Escénicas todos los años en la ciudad de Manzanillo, y el Concurso Impulsos, organizado por Danza Teatro-Retazos «con el fin de apoyar e impulsar la creatividad de los jóvenes coreógrafos», son espacios que intentan cubrir esas zonas deficitarias de la danza que mostramos hoy.

Virgilio Piñera: un trueno en las dos orillas

NORGE ESPINOSA MENDOZA

BALANCE CRÍTICO DE LAS CINCO PRODUCCIONES VISTAS EN MIAMI EN «UN FOGONAZO DEL ABSURDO», PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL ORQUESTADO ALREDEDOR DEL TEATRO DEL DRAMATURGO Y ESCRITOR CUBANO

No es simple coincidencia el hecho de que en dos puntos del mapa hayan sucedido homenajes al gran escritor cubano Virgilio Piñera. En la Isla y en Miami, de manera simultánea, sus piezas teatrales, su narrativa, su poesía, su ensayo y su polémica han servido como puntos de arranque a encuentros, diálogos y replanteos de su figura. Han unido en el mismo haz a estudiosos, lectores devotos y creadores dispuestos a ser carne y personajes virgilianos. En la Florida, convocado por la Universidad de Miami a través del Departamento de Lenguas Modernas y Literatura, el Archivo Digital de Teatro Cubano que dirige la profesora Lilian Manzor, y FUNDarte, la organización multidisciplinaria que lidera el productor Ever Chávez, se han confabulado felizmente para dar marcha a «Un fognazo del absurdo», primer festival internacional orquestado alrededor del teatro piñeriano, con cinco producciones que subieron a las tablas del Ring Theatre, en la propia UM. En Cuba, a la par, el Festival Nacional de Teatro en Camagüey dedicó un segmento de su muestra a montajes que celebran la memoria de este escritor insólito, cuyo centenario ha sido un largo trueno durante todo 2012. Y aún faltan ecos de su paso ruidoso, antes de que diciembre cierre este calendario. La coexistencia de ambas ideas, con Virgilio Piñera como eje, debería servir para alzar puentes mayores. Y creo que esa voluntad ha sido la más nítida conquista de estas iniciativas.

En Cuba, como ampliación de lo que la Casa de las Américas proyectó en su reciente Mayo Teatral con un puñado de puestas recientes o rescatadas, que confirman la manera en que Virgilio sigue rondando nuestros tablados, el Festival de Camagüey convocó a una mesa donde se analizó la resonancia de su legado en el país, y varios directores que lo han enfrentado comentaron

sus experiencias al respecto. En Miami la propuesta abarcó todo un mes de presentaciones y el cruce de varios de sus estudiosos. Obras como *El trac* y *Un jesuita de la literatura* (ambas de Teatro El Público defendidas por los excepcionales talentos de Alexis Díaz de Villegas y Osvaldo Doimeadiós), *Dos viejos pánicos* (Teatro A Dos Manos) y *La boca* (sobre un texto de Tomás González que evoca directamente la personalidad de Piñera, a cargo de El Taller), permitieron que en la ciudad agramontina, donde el autor viviera una parte esencial de su primera formación, su rostro y su voz se sintieran orgánicamente. Piñera exige una mirada sin rodeos, es siempre una figura esencialmente crítica, que nos demanda actitudes poco convencionales, incluso, contra lo mucho que pervive de modo mansamente convencional en la escena cubana contemporánea. Me hubiese gustado mucho haber estado allí para corroborar la eficacia viva de esos espectáculos y regalarme una función más del inteligente resultado que es el *Aire frío* de Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán.

Fue ese montaje el que dio la voz de arrancada en Miami al festival. El público de Miami colmó el Ring Theatre para deslumbrarse ante la poética sencillez y la eficacia expresiva del montaje de Celdrán, quien ha podado cuidadosamente el largo original para limpiarlo en función de una lectura contemporánea que insiste en demostrarnos –y bien que lo consigue– que las angustias y alegrías de Luz Marina Romaguera no se limitan a la carencia de un ventilador que pueda refrescar su abrumada existencia. Imaginando un tiempo que arma lo cubano como fluido y lo trae todo al presente, la versión, espléndidamente actuada por un elenco que encabeza Yuliet Cruz, la cual borra cualquier calificativo gastado, supo trascender barreras, temores, risas y llantos para abrir magníficamente el evento. Si en Cuba la conexión de la platea con la pieza es inmediata, no menos lo fue aquí. Los aplausos que hicieron retumbar la sala demostraron la grandeza piñeriana en su despiadado análisis de lo que pervive en un país como obsesión, esperanza y repaso de sus propias pérdidas. Haber apostado por este espectáculo como pórtico fue una idea excelente de los organizadores, quienes lograron en todo el trabajo de recibimiento, producción y publicidad un resultado de veras loable.

No pude ver la única función que pudo ofrecer aquí Artes y Producciones Artísticas junto a Mephisto Teatro de *El juego de Electra*, versión concebida por Liuba Cid a partir de *Electra Garrigó* que consiguió opiniones respetuosas entre los afortunados que pudieron llegar

al Ring Theatre bajo la lluvia pertinaz. *Los siervos*, a cargo de Raúl Martín y su Teatro de La Luna, llegaron desde La Habana para mostrar su concepción de *grand guignol* a partir del original virgiliano, al que se ha infligido una serie de variaciones y cortes polémicos que desdibujan la profecía del autor acerca del peligro del poder totalitario. Liván Albelo encarnó con su habitual profesionalismo a Nicleto, el filósofo del partido que decide declararse siervo para echar a andar nuevamente la maquinaria de las contradicciones humanas. La puesta, que combina danza, canto, comedia de ideas rápidas, forma parte de una línea de trabajo que en *Delirio habanero*, estrenada por Martín en 2006, obtuvo un punto de giro radical para llegar a la más actual fase del colectivo, en el que ahora mismo hay un interesante conjunto de talentosas actrices.

REPRESENTACIONES COMBINADAS CON UN EVENTO TEÓRICO

Una caja de zapatos vacía fue la propuesta que una compañía de la ciudad anfitriona nos brindó. El complejo e incómodo texto piñeriano, concebido como una violenta reacción del autor a fin de demostrar a los jóvenes que irrumpían en la escena cubana que él no pensaba quedarse de brazos cruzados ante los ecos del *happening*, el teatro de la crueldad y los juegos macabros de los 60, ha dado unos cuantos dolores de cabeza a directores y estudiosos. Acaba de estrenarse también en La Habana, a cargo de Estudio Teatral Aldaba, muchos años después de que en Miami lo presentara por vez primera Alberto Sarraín. Ahora, The Mudras Project y EG Productions convocó a Raúl Durán, Annia Bu y Ernesto Tapia para resucitar este explosivo ritual. El reto fue hacerlo en un tiempo récord y a pesar de los esfuerzos del elenco y la búsqueda hacia una conexión con danza y música en vivo, se advierte la necesidad de un mayor tiempo de ensayos. *Una caja...* es una de las piezas que más demanda en todo el repertorio piñeriano. Exige cómplices más que espectadores, y para ello debe estar perfectamente afinado el delirio en el que sus personajes, víctimas de un juego de poder que termina por anularlos, poco a poco se hunden. Sugiero al equipo que replantee sus ideas, se libre de elementos decorativos en lo escenográfico y la concepción general y confíe más en el talento de sus intérpretes. Mientras más desnuda es una idea violenta, su propósito nos alcanza del modo más contundente.

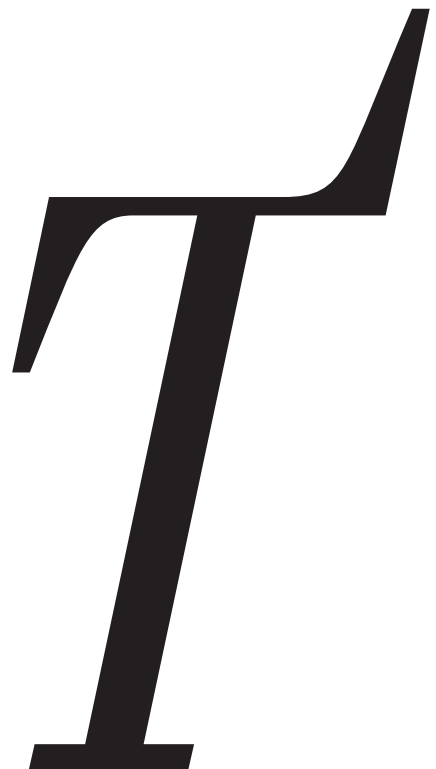
Cerrar este evento con dos obras breves, traducidas por la inglesa Kate Eaton, interpretadas por estu-

diantes de la propia universidad bajo la dirección de Henry Fonte, fue una idea feliz. El director artístico del Ring Theatre asumió esos textos como un guiño a la comedia de salón: una suerte de cruce entre Noel Coward y Eugene Ionesco, concertado por un malévolo y chispeante Virgilio. Un Piñera que se traduce en cuerpos no cubanos para dejarnos ver sus juegos de mascarada ingeniosa a través de la piel y de otros deseos protagonizó, como espíritu, la representación de *Siempre se olvida algo* y *Falsa alarma*, como un programa doble que se tituló *Carrying water in a sieve*. Kaela Flanagan, una joven actriz que asumió el papel de la Señora Camacho en la primera pieza, y el de La Viuda, en la segunda, dio muestras de versatilidad y buen dominio de su voz y su físico en roles bien diferentes, unidos por el humor piñeriano, su exigencia rítmica y su pasión por las transiciones rápidas. Una Cuba que asomaba por el ventanal escenográfico, unida a varias versiones del famoso chachachá *Cachita*, servían de marco a las puestas que los noveles talentos encararon con la frescura de su edad, y con la sorpresa de dar vida a un dramaturgo que les era prácticamente desconocido. *Falsa alarma*, la mejor de ambas, consiguió de sus intérpretes un acertado tono que el público agradeció con los mejores aplausos.

Todo ello estuvo combinado con un evento teórico, celebrado entre el 30 de agosto y el 1 de septiembre, en la Wesley Gallery de la propia universidad, en el que estudiosos de la obra piñeriana, amigos y colegas de Piñera, como su albacea Antón Arrufat, se conjugaron para ofrecer una mirada múltiple a ese legado que sigue ganando adeptos, por encima de las dificultades que su obra entraña y de la memoria no siempre feliz del destino que Piñera encarnó. Recordarlo como un ser polémico, diestro en batallas y amenazas, cuya obra pervive por encima de esa leyenda, animó el sentido de los paneles donde intervinieron actores que han interpretado *Aire frío* en distintas épocas y escenarios. Permitted que otra manera de leer y evocar a Virgilio nos concediera un modo más lúcido de entenderlo y acercarlo a muchos más. Dainerys Machado, Roberto Gacio y Omar Valiño, entre otros, leyeron sus abordajes junto a Pilar Cabrera, Carlos Espinosa, José Quiroga, Alan West-Duran, Matías Montes-Huidobro, Rita Molinero, Ernesto Fundora, Abel González Melo, que se unieron a los actores y actrices para evocar puestas, estrenos, críticas, anécdotas, en una perfecta extensión de lo sucedido ya en La Habana durante el Coloquio Piñera tal cual, efectuado en junio pasado. Cuando culmine diciembre podrá trazarse una línea que hilvanará todos

estos hechos, y reforzará la idea de un año piñeriano cuyos retos más grandes serán impulsarnos a un replanteo integral de lo que Virgilio significa, y aprovechar la reedición de sus principales obras y la aparición de documentos tan importantes como los que integran su correspondencia.

El año Piñera quedará en la memoria como el estruendo de este fogonazo, como un trueno que nos quiere hacer despertar, tal y como se anunciaba en algunos versos del extraordinario poema que es aún *La isla en peso*. En La Habana, en Miami, en Argentina, en España, en tantos sitios del mundo y en lenguas acaso insospechadas, alguien menciona ya a Virgilio Piñera, y descubre que sus textos hablan de una circunstancia que ha entrado cada vez más fuertemente en la realidad que somos. Su eco sirve para unirnos y remarcar semejanzas, al tiempo que ubica críticamente también lo que nos diferencia. Eso suelen hacer los grandes escritores. Los adelantados, incluso los que, como Piñera, han disparado esas flechas desde una irreverente marginalidad. Quiero agradecer a quienes, en distintos puntos del mapa, han encarnado ese estruendo, ese fogonazo, ese trueno. Tras el golpe y su centelleo, otra imagen de Piñera, otra imagen de Cuba, también nos deslumbrará.



SUÁREZ LILIANNE LUGO

EN LA MEMORIA

[...] Y sin embargo has visto el miserable revés de cada trama, conoces como nadie la urdimbre del error con que fue tapizada mi orgullosa, mi mezquina morada.

OLGA OROZCO

MUCHAS VECES LO VI A LA SALIDA DE LOS TEATROS, O PROBABLEMENTE DORMIDO EN EL BUTACÓN OSCURO DE ALGUNA FUNCIÓN SABATINA. Armando Suárez del Villar fue, me atrevo a decir, un gran espectador. Nunca dejó de ir al teatro, quizás fue mucho más que los jóvenes, que siempre hallamos excusas para no ir: cansancio, las guaguas, muchas obligaciones. Allí siempre estaba Suárez, esperando el P1, negándose a aceptar siquiera el asiento que sus estudiantes le ofrecían, cuando era ya un viejito adorable que no quería reconocerse como tal. Y es que nunca dejó de codearse con jóvenes. Incluso, cuando ya no era el Decano de la Facultad de Arte Teatral, se le veía mucho por el ISA, sentado en la beca hablando durante horas, entre café y café, sobre los temas más disímiles.

En la madrugada del 17 de septiembre falleció en La Habana. El teatro y la enseñanza artística cubana perdían así a uno de sus grandes maestros, a un hombre que dedicó su vida al arte escénico. Armando Suárez del Villar fue el director de emblemáticas obras del teatro cubano y maestro de generaciones de actores y cantantes. Había recibido el Premio Nacional de Teatro en el año 2010 por su labor en el rescate, la investigación, y puesta en escena del teatro clásico cuba-

no, que contó con estrenos fundamentales como *Baltasar, La hija de las flores, El becerro de oro y La escuela de los parientes*. Además fue fundador del Grupo Ateneo y después, junto a Isabel y Alberto Panelo, del Conjunto Dramático de Cienfuegos. Desde sus inicios en el teatro en la provincia de Cienfuegos montaba espectáculos de teatro bufo, que mostraban ya su pasión por la dramaturgia nacional, y especialmente la del siglo XIX, a la cual dedicaría muchas horas de investigación. En sus montajes más importantes tuvo siempre una visión contemporánea, renovadora incluso, en su apropiación de los clásicos del XIX. Decano por años de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, Suárez del Villar también ostentaba el Premio Nacional de la Enseñanza Artística 2008.

Su apoyo a los más jóvenes, sus inagotables conocimientos y su particular carácter, hicieron de Suárez una figura inolvidable en nuestro medio. Su preocupación por el desarrollo del género musical, su protección y apoyo al humor y a su Centro Promotor, además de su quehacer como formador de varias generaciones de artistas escénicos, fueron algunos de los elementos a destacar cuando le entregaron el Premio Nacional de Teatro. La gala de entrega de este Premio estuvo compuesta por las anécdotas que muchos de sus amigos y discípulos contaron acerca de él. No fue un hombre fácil, tuvo una vida dura, tenía un carácter difícil, y a pesar de eso algo incitaba a quererlo, a respetarlo, a reconocer en él alguien a quien admirar. Osvaldo Doimeadiós, Maira Mazorra, María Elena Soteras, Raúl Paz, muchas personas fueron aquella tarde de enero de 2010 a rendirle homenaje, a decirle cuánto lo querían. Quizás bastaría ahora con recopilar aquellos testimonios y estaría más completa su imagen. Pero el momento fue, pasó, Suárez fue feliz ese día, dijo apenas algunas palabras. En lugar de un discurso solo expresó: «Gracias». Y ese gesto era él: nada de parafernalia, nada de palabras vanas. Allí estaba su trabajo, su obra, para hablar por él.

Le recordamos con el andar encorvado de los últimos años y sus comentarios picantes y avispados. Parece una mentira que ya no le veremos caminar muy despacio por el campus del ISA. Otros caminos lo llevan ahora hacia la memoria de nuestro teatro.



El becerro de oro
de Joaquín Lorenzo Luaces
Ciclo de Teatro Clásico Cubano
Armando Suárez del Villar

*Suárez del Villar
en la memoria*

