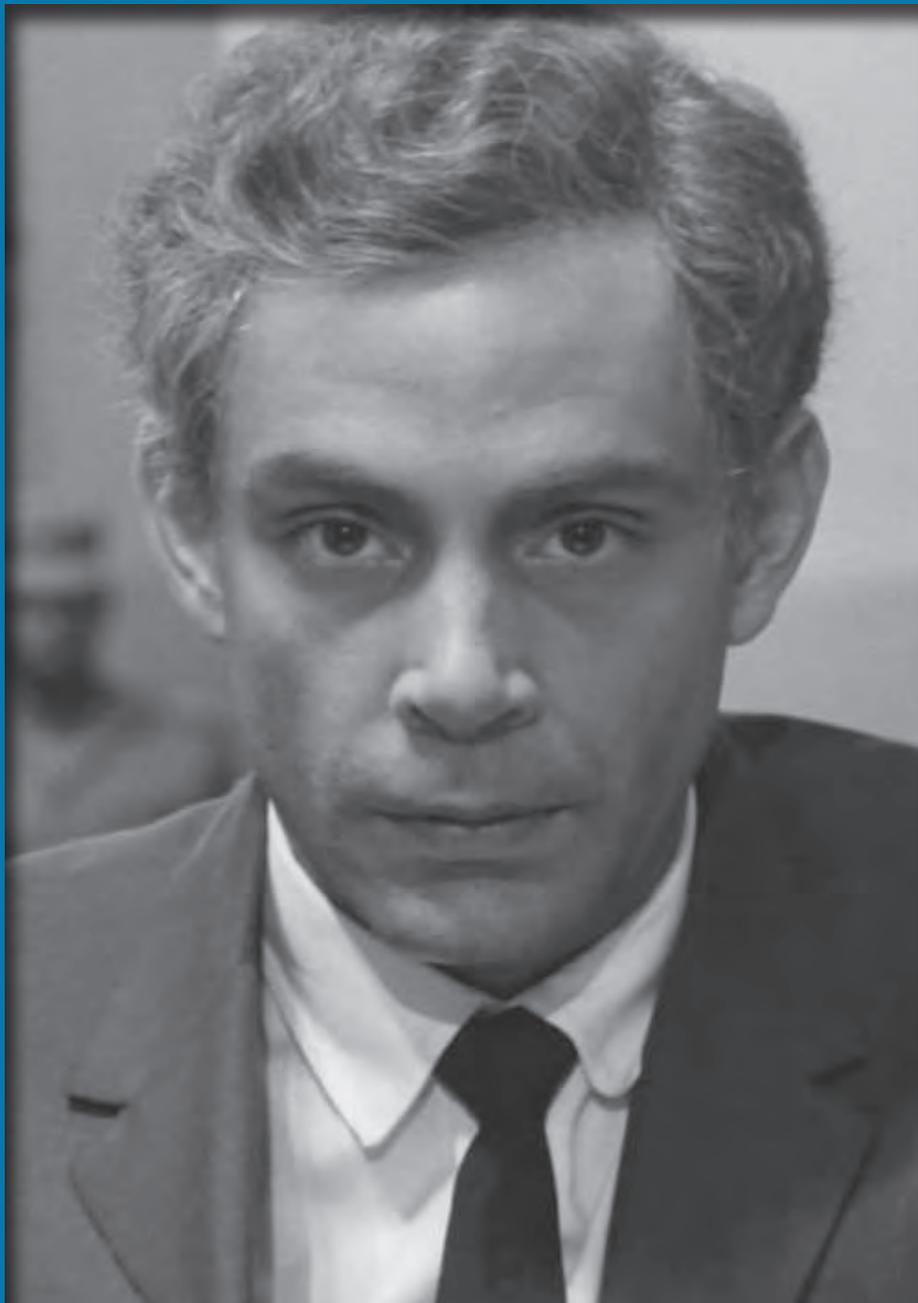


La Habana / Marzo- 2023/ No.22

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



SERGIO CORRIERI

PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2006

Marzo llega con aniversarios tan rotundos como los 60 del Guiñol Nacional de Cuba y el centenario del gran Marcel Marceau. Recibimos esperanzados la buena noticia de que un equipo dirigido por Rubén Darío Salazar y Taquechel labora infatigablemente para reabrir la salita del FOCSA. Y recordamos la presentación en La Habana del mimo francés.

Danza Contemporánea de Cuba rinde tributo a Lorna Burdsall, una de sus fundadoras, a los 95 años de su natalicio. La impronta de la bailarina, coreógrafa y pedagoga norteamericana es palpable en el diálogo que sostiene la compañía con el panorama danzario mundial.

Fundador del mítico Teatro Estudio, Sergio Corrieri fue intérprete excepcional de los clásicos. Rostro del cine cubano, inspirador de la aventura del Teatro Escambray, hombre comprometido con su tiempo, hubiera alcanzado 85 años de vida el 2 de marzo. A su figura se dedicará la edición número 20 del Festival de Teatro de La Habana, que se realizará en noviembre de este 2023.

BOLETÍN PROMETEO

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE
CUBA

2023

Editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.
Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución, La Habana, 10400
Teléfono: 78784210
Facebook @archivoartesescenicascuba
Instagram @archivoartesescenicascuba
Email:archivoartesescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo
Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy Hernández, Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas, Dainelis Morgado y José Castro Blanco.
Portada: Sergio Corrieri. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas
Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.

SERGIO DESDE LA CERCANÍA

• Por Dra Graziella Pogolotti

En Sergio coexistían el artista y el intelectual, algo poco frecuente, puesto que hay excelentes actores que visten la piel de los personajes por vía de la intuición. Al proponer la aventura del Escambray, fue percibiendo la complejidad del reto latente en el encuentro entre las culturas coexistentes en el tronco mayor de la historia nacional, noción fundamental para llevar adelante un proceso acelerado de cambio social y económico que condujera a despertar la conciencia y la acción participativa del ser humano. Habían salido a conquistar un público nuevo, pero la investigación y la convivencia en la zona fueron revelando estas realidades subyacentes. La función del artista no consistía en adoctrinar, sino en remover la inteligencia y los sentimientos para favorecer el reconocimiento de sí, descifrar el sentido del presente en un acto liberador de la carga del pasado. (Página 11)



Fotos: Filme Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea

Testimonio de Silvio Rodríguez

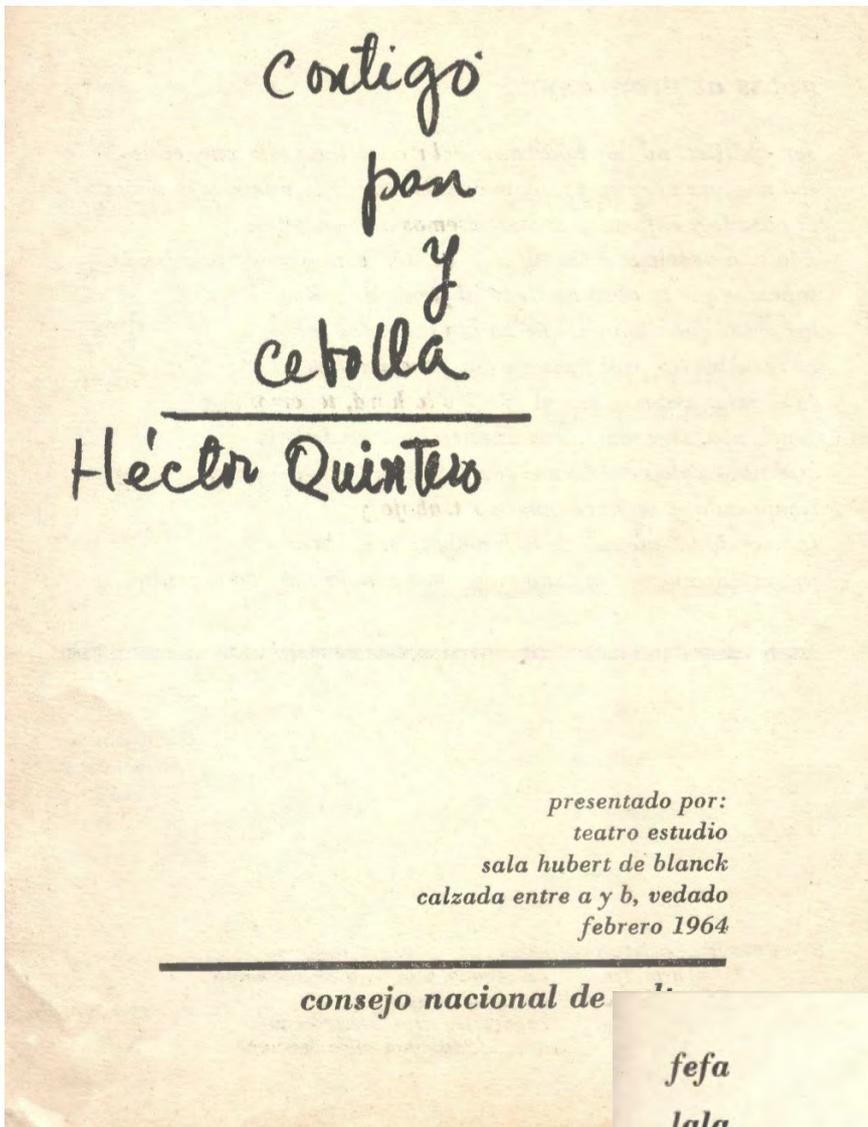
Sergio estaba como preocupado por los rollos, por los líos que yo tenía aquí con la burocracia, o con cierta parte de la burocracia cultural, sobre todo, que teníamos en general la gente de la Nueva Trova. Y, por ejemplo, a veces se metía mucho tiempo en el Escambray y no venía a casa pero me mandaba algún recado, me mandaba a alguien, por ejemplo, a Pedro Rentería, que iba a casa y me decía: “Me dice Sergio que te cuides.” Siempre estaba preocupado de que no fuera yo a resbalar demasiado, para que no me fueran a dar un fuetazo. (Página 215)

Todas las citas fueron tomadas de Sergio Corrieri, más allá de “memorias”..., de Luisa Marisy. Ediciones ICAIC, La Habana, 2019

Testimonio de Elio Martín

...Sergio se autocriticaba demasiado... Sergio no solo era un excelente actor, creo yo que uno de los mejores que había en este país. Era un director de una sensibilidad y una inteligencia.... (...) Sergio era excepcional. Era de un rigor y a la vez de una dulzura, de una delicadeza como yo no he conocido en otro ser humano. (Página 146)





presentado por:
teatro estudio
sala hubert de blanck
calzada entre a y b, vedado
febrero 1964

consejo nacional de

Programa de mano.
Archivo Centro de Documentación de las
Artes Escénicas

fefa

lala

anselmo

lalita

anselmito

fermina

pepe

alfredo

silvia planas

berta martínez

manuel pereiro

flora lauten

joaquín dominguez

*rebeca morales
o ángela silva*

fernando bermúdez

luis otaño

dirección

*asistente de dirección
grabaciones
película
escenografía y vestuario*

sergio corrieri

*julio gómez
raúl garcía
livio delgado
rogelio díaz cuesta*

Agradecemos al I. C. A. I. C. la colaboración
prestada en la realización de la película

EXPEDIENTE No. 36-954/55

ALUMNO CLASE: "A"

UNIVERSIDAD DE LA HABANA
TEATRO UNIVERSITARIO
SEMINARIO DE ARTES DRAMATICAS



SOLICITUD DE ADMISION Y MATRICULA
Curso de: 19.54 a 19.55

Sr. Administrador:

Nombre y apellidos: Sergio Corrieri Hernández

Hijo de Tasio y de Gilda

Natural de La Habana Prov. La Habana

Fecha de nacimiento 2 de Marzo 1936 Ciudadanía Cubano

Estado civil soltero Peso 180 lbs Estatura 6 pies Tez Trigueño

Domicilio Calle D # 509 Vedado Tel. F 7548

Trabaja en Ministerios de Hacienda Tel. A-9714

Estudios Realizados 5º Año Bachillerato Inglés

Graduado en _____ Fecha: _____

Estudios que cursa actualmente _____

Documentos acreditativos al ingresar: _____

Por la presente solicito mi ingreso como alumno, (clase "A"), del Seminario de Artes Dramáticas, aspirante al Certificado correspondiente, comprometiéndome de antemano a cumplir fielmente el Reglamento, así como las disposiciones que dimanen de sus autoridades y a cooperar a sus fines con mis mejores esfuerzos como estudiante y participando en las representaciones y demás actividades del Teatro Universitario de acuerdo con las instrucciones que reciba.

La Habana, 13 de Nov de 1954

Sergio Corrieri
(Firma del interesado)

FUE NTE OVE JUN A

Programa de mano.
Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

(1960)

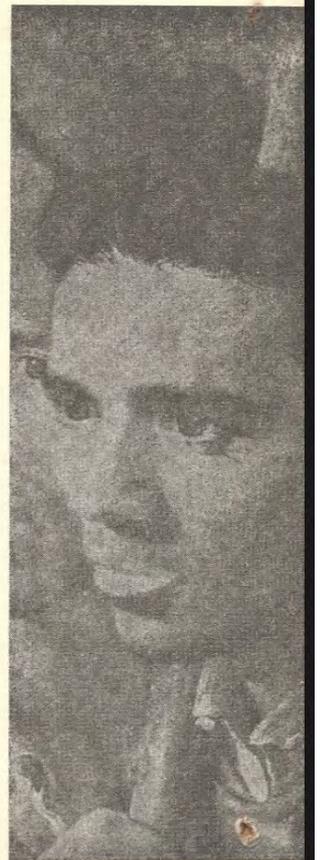
REPARTO

Feudales

RODRIGO TELLEZ GIRON	<i>Maestre de la Orden de Calatrava</i>
ROBERTO BLANCO	o SERGIO CORRIERI
FERNAN GOMEZ DE GUZMAN	<i>comendador mayor de la Orden de Calatrava</i>
JOAQUIN DOMINGUEZ	o IVAN TENORIO
FLORES <i>criado del comendador</i>	MANUEL PEREIRO
ORTUÑO <i>criado del comendador</i>	JOSE TAINS

LABRADORES:

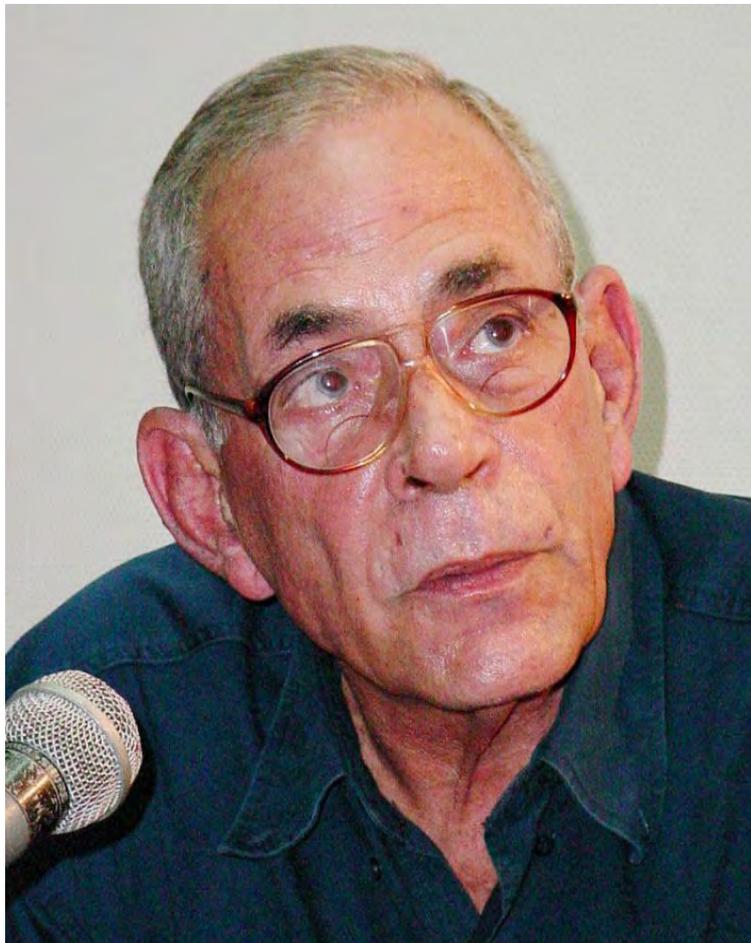
LAURENCIA	RAQUEL REVUELTA	o PERLA VAZQUEZ
PASCUALA	PERLA VAZQUEZ	o RAQUEL REVUELTA
JACINTA	FLORA LAUTEN	
FRONDOSO	SERGIO CORRIERI	o ROBERTO BLANCO
MENGO	PEDRO RENTERIA	o SILVANO REY
BARRILDO	GERARDO MONTESINOS	o LUIS OTAÑO
ESTEBAN, <i>alcalde de Fuenteovejuna, padre de Laurencia</i>	OMAR VALDES	
JUAN ROJO, <i>alcalde de Fuenteovejuna, padre de Frondoso</i>	RIGOBERTO AGUILA	
REGIDOR, 1ro. de Fuenteovejuna	RAUL EGUREN	
CUADRADO, REGIDOR 2do. de Fuenteovejuna	RAMON MATOS	
LABRADOR VIEJO	MANOLO TERRAZO	o RAMON MATOS
LABRADOR JOVEN	ROBERTO VILLAR	
ORTUÑO	PEDRO CAÑAS	
UNA NIÑA	TANIA BECERRA	



SERGIO LUCIO CORRIERI HERNÁNDEZ*

La Habana, 2 de marzo de 1939-28 de febrero de 2008

PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2006



Sergio Corrieri. Foto: Tomada de Granma

Destacado actor y director, reconocido tanto por sus desempeños en la escena como en el cine y la televisión, medio en el que logró gran popularidad. Nacido en La Habana el 2 de marzo de 1939, se integra a Teatro Universitario, haciendo su debut bajo la dirección de Luis Alejandro Baralt con *El nieto de Dios*, que se presentó en el Aula Magna de la Universidad de La Habana en 1954. Luego aparecería en *La zorra y las uvas*, *Prometeo encadenado*, *Herida de muerte* y *La luna sobre el mar*. A partir de 1956 trabaja con diversos directores del teatro de arte de las salitas habaneras. Francisco Morín, Paco Alfonso, Cuqui Ponce de León, Erick Santamaría le ofrecen roles en producciones como *Medea la encantadora* (en la que también actuó su madre, Gilda Hernández), *Espíritu maligno*, *La dama de las camelias* o *Muertos sin sepultura*. En 1958 se convierte en miembro fundador de Teatro Estudio, el nuevo grupo encabezado por Vicente Revuelta, que consigue numerosos elogios y premios al estrenar en Cuba *Viaje de un largo día hacia la noche*, del Premio Nobel Eugene O'Neill. En dicho montaje Sergio interpretaba al hijo menor de la familia Tyrone, Edmund. Su vinculación con el grupo se extenderá hasta 1968, en un intenso periodo donde actúa y dirige sus primeros espectáculos. Actúa en *Petición de mano*, de Chéjov; en *Túpac Amaru*, de Dragún; en *El perro del hortelano* y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *Madre Coraje y sus hijos* y *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht; entre otras puestas en escena. Dirige *Recuerdo de dos lunes*, de Arthur Miller, que se estrena en la sala Níco López, en 1961. Y en 1964, en la sala Hubert de Blanck dirige el estreno mundial de *Contigo pan y cebolla*, pieza de Héctor Quintero, con Berta Martínez en su inolvidable caracterización como Lala Fundora. Durante su estancia en Teatro Estudio actuó además en *El baño*, de Maiakovski; *El farfante más grande del mundo*, de Rodolfo Valencia, *La ronda*, de Schnitzler y *La muerte de Bessie Smith*, de Edward Albee. Paralelamente, su carrera cinematográfica ya había comenzado en 1962, con su aparición en *Cuba '58*, a la que siguió *Crónica cubana*, y *Soy Cuba*, la célebre coproducción cubano-soviética que dirige Mijaíl Kalatózov. Actuó junto a Consuelo Vidal en una versión cinematográfica para la TV de *Yerma*, sobre el original de Lorca. Siguen en su filmografía

Desarraigo y Papeles son papeles, hasta que en 1968 encarna al protagonista del más importante título del cine cubano, Memorias del subdesarrollo, que dirige Tomás Gutiérrez Alea a partir de la novela homónima de Edmundo Desnoes. La película se convierte en un rotundo éxito en diversos festivales, y aparece en las listas de las mejores obras cinematográficas del siglo XX. En ese mismo año, Sergio Corrieri decide separarse de Teatro Estudio y junto a un grupo de actores y actrices funda Teatro Escambray, una experiencia completamente inédita que procura el diálogo con la nueva realidad del país y establece su sede en el macizo montañoso de Las Villas, en Manicaragua. Tras un primer periodo de tanteo e investigación en las problemáticas de la zona rural donde se emplazaron, el grupo empieza a generar su propia dramaturgia, pasando de las obras de Brecht y otros autores en la fase inicial a estrenar títulos emblemáticos del colectivo, como La vitrina, en 1971, escrita por Albio Paz. El paraíso recobrado (tres versiones, también de Albio Paz), El juicio (escrita por Gilda Hernández), Ramona, La emboscada y Los novios, de Roberto Orihuela, son parte de ese repertorio que se completaba con la participación activa de los espectadores. En 1980 Teatro Escambray realiza una gira a Angola, y el colectivo se presentará además en Canadá, Estados Unidos y otros países europeos y latinoamericanos. Amén de dirigir el colectivo y asumir la puesta en escena de varios de sus montajes, Sergio Corrieri se mantuvo activo en el cine cubano, con papeles de importancia en El hombre de Maisinicú y Río negro, de Manuel Pérez; y Mella, de Enrique Pineda Barnet. Por la primera de estas películas ganó el premio de actuación del Festival Internacional de Cine de Moscú. Su trabajo más recordado es sin dudas su encarnación de David, agente de la Seguridad del Estado, en las dos partes de la teleserie En silencio ha tenido que ser, dirigida en 1979 por Jesús Cabrera. Junto a Mario Balmaseda, que interpretaba al agente Reinier, Corrieri devino un rostro enormemente popular. En 1985, se interpreta a sí mismo en Como la vida misma, filme de Víctor Casas, cuya trama tiene como eje al Teatro Escambray y toma elementos de la obra Molinos de viento, de Rafael González. Y en 1986 actúa en Baraguá, película de José Massip. A partir de mediados de la década del 80 asume roles en la esfera política, participando en los Congresos del Partido Comunista de Cuba, como diputado de la Asamblea Nacional del Poder Popular y miembro del Comité Central del PCC, llegando además a ser miembro del Consejo de Estado. Dirige el Instituto Cubano de Radio y Televisión, y fue Jefe del Departamento de Cultura del Comité Central del PCC desde 1987. En 1990 pasa a presidir el Instituto

Cubano de Amistad con los Pueblos. Escribe libros de poemas, aparece en el documental que dirige Vicente Ferraz sobre el rodaje e impacto de Soy Cuba (Soy Cuba, el mamut siberiano, 2005), y recibe el Premio Nacional de Teatro junto a Mario Balmaseda en el 2006. Ya enfermo, acepta la conducción del periodo preparatorio del VII Congreso de la UNEAC, aunque fallece antes de su celebración, el 29 de febrero de 2008. Al morir, contaba entre sus numerosos reconocimientos la Medalla Alejo Carpentier y la Orden Félix Varela. Fue además profesor de actuación en el sistema de enseñanza artística. Entre sus poemarios publicados se cuentan Los noventa, Asuntos propios y Del mar y los peces. Escribió un volumen de relatos acerca de su infancia en el poblado de Jaimanitas, y dejó textos inéditos, como su novela breve que rememora los días del Teatro Escambray. En el 2019 Ediciones ICAIC publicó el volumen Sergio Corrieri, más allá de memorias, que recupera poemas suyos, testimonios, recuerdos de su vida pública y privada, por el cual su autora Luisa Marisy obtuvo el Premio de la Crítica Literaria. La autora es además la directora de un documental del mismo título estrenado en el 2017, que en 64 minutos recorre la vida de este destacado artista cubano.

*Tomado de Entretejer una tradición. Premio Nacional de Teatro 1999-2021, de la autoría de Marilyn Garbey y Norge Espinosa. Ediciones Alarcos, La Habana, 2022



Cartel 60 Aiversario del Teatro Nacional de Guíñol
Cortesía Rubén Dario Salazar, director de la institución



El Guíñol Nacional de los 60
Foto: Cortesía Rubén Dario Salazar, director de la institución

La afrocubanía

en el Teatro Nacional de Guiñol (1963-1968)*

Armando Morales

Tomado de la revista Tablas No.2/2000

EL TEATRO DE TÍTERES

en Cuba ha transitado, como toda actividad humana, por contradictorias eras. Tiempos que, como selva de oscuro esplendor, más tarde iluminarían los años difíciles en los que hasta la propia existencia de los títeres pareciera a punto de desaparecer de la faz de las tablas. Parece ser signo -o sino-, distintivo del milenario arte, el fenómeno de las «intermitencias». Así, para el arte de los títeres, a la brillantez solar del día, le ha seguido el tenue plenilunio de la noche. Quizá, el primer obstáculo a

la presencia del títere -objeto animado-, como protagonista de la escena, sea el propio hombre -sujeto animador-, pues este, en su íntimo contacto con aquel, descubre en el títere facetas de una acción liberadora que, ciertamente, les son negadas a la condición humana. De ahí, la hechizante fascinación de los espectadores ante el actor de madera y que al actor de carne y hueso le es tan difícil de alcanzar.

En 1963, cuando el Consejo Nacional de Cultura (CNC), -institución rectora del arte y la cultura de aquellos años-, funda el Teatro Nacional de Guiñol (TNG), se da continuidad a la política de brindar cobertura a todas las manifestaciones artísticas, incluidas las de menos desarrollo en el país. Es así que a Carucha y Pepe Camejo, máximos artífices del renacimiento cubano del arte de



los títeres, junto a Pepe Carril, se les brindaba la privilegiada oportunidad de realizar, como directores artísticos, una obra que, entre nosotros, tendría irrefutable alcance. Los creadores del TNG se enfrentaron a tareas de las cuales, algunas de ellas, debían comenzar en cero.

Al estudio, formación de artistas, producción y promoción del títere como fenómeno estético, habría que incluir el encuentro con un público.

En cuanto al espectador infantil, desde los primeros títulos: *Las cebollas mágicas*, de María Clara Mashado; *El flautista prodigioso*, de Carucha Camejo; *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore; *Pedro y el lobo*, de Serguei Prokofiev; *El sueño de Pelusín*, de Dora Alonso; todas presentadas en 1963 y seguidas de *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafañe; *La caperucita roja*, de Modesto Centeno; *La caja de los juguetes*, de Claude Debussy y *La cenicienta*, en la versión de Carucha Camejo en 1964.

El pequeño príncipe y *El gato con botas*, según Carucha Camejo y Silvia Barros, respectivamente, fueron los títulos sumados al repertorio en 1965. Estas producciones brindaron la exuberante oportunidad de enfrentar a los niños también a sus adultos acompañantes y en muchas ocasiones, adultos solos-, con los

imprescindibles cuentos clásicos, junto a creaciones o versiones de autores contemporáneos adaptadas a las especificidades del teatro de títeres.

Un ejemplo de la proyección artística que desde los primeros años signó el trabajo del TNG, lo constituyó el exquisito título, dirigido por Carucha, *La caja de los juguetes*, a partir del ballet del mismo nombre con música de Claude Debussy y guión de André Hellé. Verdaderamente, el retablo de aquellos años fundacionales del títere en Cuba era portador de una noble voluntad, pues poseían «...la virtud de ser nuestros de la primera a la última puntada, del primer grano de serrín al último resorte como que los guían manos, inteligencias, sensibilidades con genuina cubanía.»¹

Y si la sala del «Guiñol», como familiarmente el pueblo ha sintetizado la sede del colectivo teatral, exhibía con orgullo el cartel de «agotadas las localidades» en sus funciones para niños; realidad muy diferente sucedía con las dirigidas, por las noches, al público adulto.

Revisando el folleto «Teatro Nacional de Guiñol 1963-1988», aparecen los títulos presentados por el TNG en los primeros años de la década de los sesenta. *El retablillo de don Cristóbal* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ambas de Federico García Lorca. Del mismo autor *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton* y *El maleficio de la mariposa*, piezas que revelaban el propósito de mostrar al espectador los valores universales de la dramaturgia titiritera lorquiana, «...punto y aparte a la excelente labor brindada por el Guiñol de Cuba con *El maleficio de la mariposa*, estreno en Cuba de la pieza de Federico García Lorca, un mundo mágico, lleno de imaginación casi surrealista, que los títeres supieron mantener en una dimensión justa y agradable. Con un vestuario y medios teatrales realmente maravillosos, el grupo (...) inauguraba sus representaciones para adultos (...) Todo un movimiento de títeres, que se iniciaba como coronación de los largos y titánicos esfuerzos y búsquedas.»²

La selección de obras para tan específico teatro que, además, estaba a la conquista de un público no avisado no es tarea fácil, pues requiere de dramaturgos especializados en el género. La meta del TNG de acercar el público adulto al retablo de títeres entrañaba la búsqueda de un repertorio que pudiera estimular a todos.

La loca de Chaillot, sería el nuevo intento. Para ello se distribuyó el extenso reparto de la pieza de Jean Giradoux «entre actores vivos y muñecos, la franca introducción de actores vivos en escena (...). La construcción de muñecos de gran dimensión que pue-

dan enfrentar a aquellos y permitan al titiritero utilizar sus manos, dándole mayor vitalidad; el empleo cuidadoso de una música escrita especialmente y viva, no grabada; el trabajo en tres planos; la introducción de máscaras, son factores importantes...»³ en la búsqueda del público adulto para el teatro de títeres.

Habría que decir, con Antón Arrufat, que el Guiñol «había alcanzado ese algo misterioso que se llama madurez». Es posible que fuese así, salvo que, si bien había alcanzado la madurez en el plano artístico, el público, el gran público, aún no había tomado como suyos aquellos espectáculos.

Corrían los días en que un autor, hasta entonces desconocido, irrumpía en la escena. José R. Brene era aplaudido de pie por un público que se reconocía en los personajes de su *Santa Camila de La Habana Vieja y Pasado a la criolla*. El prolífico autor obtiene con su pieza *La viuda triste*, mención en el III Concurso Literario de la Casa de las Américas. El título, por sí mismo, contenía una intención satírica muy afín a los títeres. Los miembros de «la secta de la cachiporra y el encantamiento» se acercaron a Brene solicitándole la obra para su estreno en su «retablo de maravillas». Llevados por los anteriores éxitos del autor, el público acudió a la pequeña sala, pero aún el desconcierto frente y también tras el retablo era evidente.

En el año 1959 comenzaron a presentarse ciertos espectáculos teatrales auspiciados por el Departamento de Folklore de lo que sería el actual Teatro Nacional. Pero, sólo cuando el Conjunto Folklórico Nacional hizo su debut con un claro sentido de las leyes que rigen la escena, como anteriormente había sucedido con la compañía de Danza Moderna que fundó y dirigió el maestro Ramiro Guerra, con el ejemplo esplendente de su *Suite yoruba*, fue que el público aplaudió a Yemayá, Shangó, Oshún y a todos los orishas.

La cercanía del arte titiritero con la práctica ceremonial y los códigos expresivos del rito, hacen de los mismos el más nutricional manantial de este arte. La imagen de lo imaginado o soñado se trasmuta en cuerpo viviente de lo representado. Dioses, hombres o cuanta entidad fantástica o real puebla y alimenta la imaginación, el arte de los títeres les proporciona una verdad escénica insustituible.

Surge entonces la idea de representar los temas afrocubanos colmados de fantásticas narraciones. Patakines heredados de una tradición cultural tan fuerte y arraigada en sus hombres que, soportando esclavitud, cadenas, cepos, látigos, encierros, censuras y todo

tipo de hostigamientos conservaron y nutrieron en toda su mágica realidad. Divinidades, héroes, animales, hombres y mujeres, en fin, cuanto ser ha poblado la fértil imaginación que signa las mitologías de los pueblos de origen africano, podrían ser asimilados en el cuerpo escénico de la titeritería nacional. *Chicherekú*, obra en un acto escrita por Pepe Carril, sobre un cuento recogido por Lydia Cabrera, estrenada por el TNG en 1964, constituyó una aproximación al universo de la mayoritaria cultura popular en Cuba. Universo que «el creador manipula a su leal saber y entender: lo toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucubraciones cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que se quieran, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición...»⁴

La puesta en escena de *Chicherekú* -abril de 1964-, probaba que lo que puede ser interesante como literatura o narración oral, no tiene necesariamente que interesar como Teatro. La poesía de esos cuentos no es suficiente como para sostener por sí misma la acción escénica. El respeto a lo narrado, a su poesía, redujo los valores dramáticos contenidos en el poderoso mito. No obstante, con la presencia de *Oya Fumilere*, el brujo de aguas, en forma de un inmenso, hermoso e impresionante muñeco la escena transmi-

tía al espectador un estremecimiento de fascinante encantamiento. «Siempre que el muñeco hace su aparición, lo teatral, muy ausente de la obra, vuelve por sus fueros (...). Y es que el gran brujo representa todo lo que el espectáculo debía ser y no es.»⁵

Si algo excepcional puede definir el trabajo del TNG de los años 60 fue el irrenunciable laboratorio en que se convirtió su trabajo, retablos y títeres incluidos. La investigación, el estudio, la experimentación con los elementos y las técnicas tradicionales avaladas por milenios de práctica titiritera, eran cuestionadas dialécticamente buscando, y en ocasiones encontrando, soluciones que enriquecieron el infinito horizonte del discurso teatral del títere y su estética.

Los actores en vivo, interactuando en franco antagonismo expresivo con los gigantescos muñecos de varilla, minúsculos títeres digitales, máscaras, sombras, etcétera, reordenaban el discurso teatral titiritero en función de una contemporaneidad que deslumbró a especialistas y admiró a un público cada vez en mayor número. Como afirmaba Miguel Barnet en las notas al programa del estreno de *Chicherekú*, «Este primer paso del Guiñol de Cuba al encuentro de un teatro nacional es muy acertado. Concretiza más la poesía de la Isla. La pone a dialogar con el público y afirma nuestros valores.» Tras el estreno de ese espectáculo, que volvería como pieza a subir a las tablas en 1976, luego de una juiciosa revisión escénica, se imponía un nuevo rastreo por los hitos del arte teatral universal.

La seguridad de los artistas del TNG en que lo específico titiritero podía estar presente en cualquier pieza dramática y que sólo habría que descubrir esas aristas, hicieron dirigir la mirada a títulos como *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Don Ramón del Valle-Inclán; *Ubu rey*, de Alfred Jarry; *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, entre otros estrenos de los años 60, cuyas excelencias de puesta en retablo, poseían ya un rostro nuevo y demostraban que «...cuando un texto dramático es servido con eficacia teatral, poco importa si los actores son de carne y hueso o de maderas cubanas. O de las dos cosas.»⁶

El TNG con *Chicherekú*, había explorado un terreno virgen para nuestro teatro de muñecos -para el otro también-, y permitió descubrir, aún con sus deficiencias, un mundo cargado de fuerza dramática y de profunda poesía capaz de expresar una concepción del hombre y de la vida, brindando, además, infinitas posibilidades a los creadores al materializar en la escena las más inimaginables fabulaciones.



La loma de Mambiala, adaptación de Silvia Barros sobre otro cuento recogido por Lydia Cabrera, conservaba toda la gracia chispeante en diálogos, situaciones y personajes que, como Serapio Trebejo, el que vive del cuento, presentaban otros componentes de nuestra cultura: el mundo mágico de los congos con sus alegres bailes, cantos y su especial gracejo.

Para el creador todo medio de expresión es válido, pero, sin discusión, en el caso específico de lo contado en *La loma de Mambiala*, el teatro de figuras animadas es el ideal. ¿Cómo, si no, presentar personajes-objetos como Bastón Manatí, Cazuelita Cocina Bueno, Calabaza y tantos otros?

El TNG, haciendo gala de los recursos expresivos legados por años de rigurosa investigación y experiencia creativa, diseñó la puesta en retablo de *La loma de Mambiala*, como una suma artística donde el actor, el teatro de objetos, el teatro de sombras, máscaras, esperpentos, títeres de varillas, de técnica mixta, el canto y el baile, reencontraron una forma de ser y de estar. Así lo vio la crítica: «...el negro Serapio asoma su miseria en la alegría de una canción popular y para viabilizarse la limosna de los ricos y estos rechazan su pobreza mendicante, su caso ya está ubicado en el ámbito de la poesía (...) Ese balance establece el equilibrio del espectáculo, cuyo tono se enriquece en la variedad de las escenas.»⁷

Los títeres, confeccionados por el propio taller especializado, eran motivo de admiración, a partir de una realización verdaderamente museable. Los materiales seleccionados -fibras vegetales, textiles, semillas, cuentas, y otros-, revelaban las manos maestras que los iban transformando en valiosas obras de arte. Con *La loma de Mambiala*, el TNG alcanzaba su mayoría de edad, que se traducía en la determinante selección del repertorio, el perfecto equilibrio de los componentes del retablo, el magistral dominio técnico en la animación de figuras por parte de sus intérpretes y en la acabada terminación de sus muñecos y accesorios.

Sin embargo, no conforme con los resultados -público y crítica- de la puesta, el TNG acometió un nuevo trabajo, ahora prescindiendo del títere, entidad que, hasta ese momento, acusaba el protagonismo de sus representaciones.

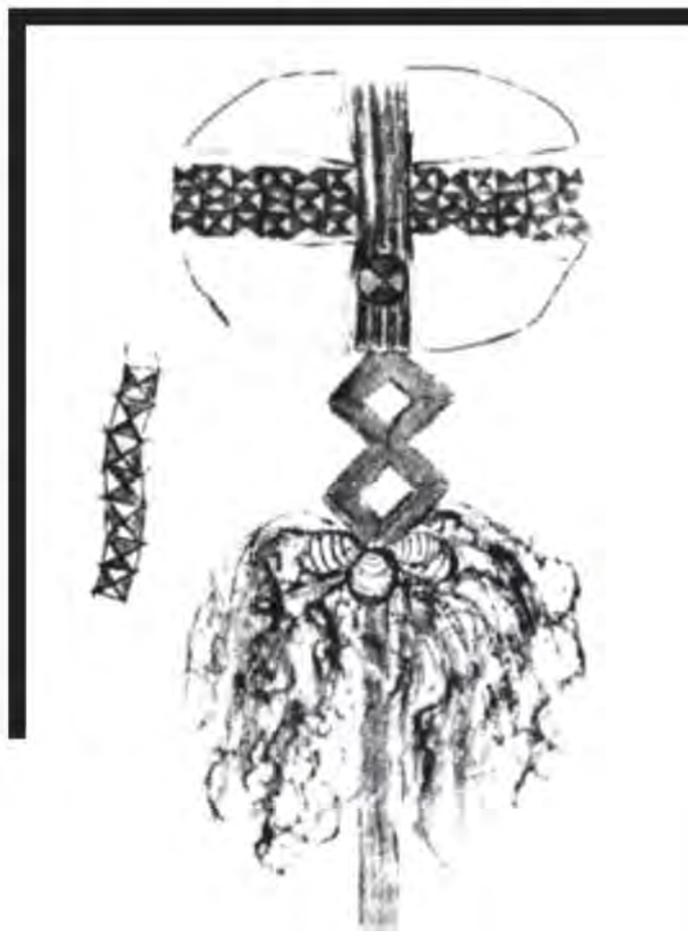
La alta especialización que demanda el arte teatral titiritero del actor-animador, podría marginar o subordinar la dimensión humana en favor de los títeres. Esta posibilidad, que no realidad, provocó un trabajo que, en cierto sentido, se aproximaba a la rica experiencia del Conjunto Folklórico Nacional. *Shangó*

de *Ima*, misterio yoruba, como lo calificara su propio autor y director, Pepe Carril, fue concebido como un espectáculo afiliado a los medievales autos sacramentales, personaje de La Muerte incluido.

En realidad este título, estrenado en noviembre de 1966, aun dentro de la acción escénica integradora de los componentes de nuestra nacionalidad que siempre signó las producciones del Guiñol, obvió premeditadamente al títere. Sólo *La Ikú*, una sobrecogedora máscara diseñada por la maestría de Pepe Camejo como teatral homenaje a la estatuaria tradicional africana y a la plástica de nuestros Wifredo Lam y Roberto Diago, aproximaba la puesta en escena a la estética del títere.

Con *Chicherekú*, *La loma de Mambiala*, y hasta cierto punto, con *Shangó de Ima*, el arte titiritero restauraba, para el público adulto, la presencia de una forma de expresión que en los tiempos actuales, en nuestro país, generalmente o perezosamente, se identifica como teatro dirigido a los niños. Sólo que estos temas de la mayoritaria cultura popular de los cubanos, no eran tratados en la escena a los jóvenes espectadores.

Hora era ya de que la escena nacional destinada a los niños asumiera con óptica reveladora de nuestra identidad, la herencia de mitos, cuentos y leyendas, bailes y cantos de los pueblos de nuestro componente de origen africano. *Ibeyi Añá -Los jimaguas y el tambor-*, iniciaba la apropiación para el retablo de orishas y sus particulares



LA SELVA OSCURA

dones. Pero la escena no sólo traducía la majestad de dioses otros. La polirritmia de toques de tambores, cantos, rezos, bailes y todo tipo de refranes y sentencias, atributos de la cosmovisión filosófica del panteón yoruba irrumpían osada y audazmente en los presupuestos artísticos que el TNG, desde su fundación, había materializado con su trabajo. De tal modo: «en la diversidad de expresión que caracterizan el teatro de títeres contemporáneos (...) el Teatro Nacional de Guiñol, de Cuba, propone una modalidad propia y original.»⁸

Nuevamente Lydia Cabrera brindaba material a los creadores del TNG. *Ibeyi Añá*, en versión de Pepe Camejo y Rogelio Martínez Furé, irrumpía en la escena cubana -no sólo la dirigida a los niños-, como un punto culminante del largo proceso de asimilación y decantación, pero también, de modos y maneras, el «todo mezclado» que nos ha identificado como nación. Mención aparte para Héctor Angulo, autor de la partitura, reveladora en sí misma de la fuerza dramática de la música ritual yoruba en contrapunto expresivo con el diseño sonoro y los códigos contemporáneos de composición elaborados por el compositor.

Luego del estreno de *Ibeyi Añá*, en marzo de 1969, los retablos titiriteros y la escena en general han enriquecido las pautas de aquel título precursor. *Los ibeyis y el diablo*, de René Fernández, aparecía en las carteleras de distintos colectivos, al igual que el trabajo unipersonal *Los ibeyis*, con el mismo tema interpretado por el titiritero Adalett Pérez en la versión escrita y dirigida por Ramón Rodríguez. Margarita Díaz, artista de larga experiencia, continúa haciendo con sus manos titiriteras *Tangú-Amayé*; y el joven Rubén Darío Salazar, papalotero de las estaciones, día tras día, abrillanta el *Okín Eiyé Aye*, también de la autoría de René Fernández, a las que habría que añadir títulos tan significativos como los recordados: *El gran festín*; *El tambor de Ayapá*; *Obiaya fufelele*; *La Ikú y Elegguá* y la trilogía *Reinas y leyendas (Ochún, Yemayá y Obatalá)*.

Los temas de nuestra cultura popular han sido tratados por otros autores. Dania Rodríguez con *Nokán y el maíz*; Raúl Guerra y sus *Cuentos de la abuela Tilé*; Yülki Cary con *Agüé, El pavo real y las guineas reinas*; Papobo, de David García. De Hugo Araña Sanchoyerto su *Papito*; el imprescindible *Ruandi*, de Gerardo Fullea León; *El agüita de todos*, de Fidel Galbán, entre varios títulos, estrenados o aguardando en la papelería de sus autores, muestran la influencia, directa o indirecta, de la labor del TNG de aquellos años, al sentar las bases de un teatro donde el mito, la leyenda y los títeres extendie-

ron a zonas inéditas de nuestra cultura el arte teatral titiritero dirigido a niños y jóvenes, puesto que «el mayor mérito alcanzado en la relación entre el mito y el teatro de títeres reside en la estrecha comunicación que mantiene con el niño, pues la verdad escénica de los hechos y los personajes, en este tipo de representación, colma un lenguaje más de sugerencias que de evidencias, brindando el placer de la ilusión, del encanto, de la libertad expresada como desafío de una vitalidad resignada a la cotidianidad a la cual pertenece y en la que se sitúa -vive-, el espectador.»⁹

Los temas afrocubanos representados por el Teatro Nacional de Guiñol entre los años 1965-1969, abrieron las puertas a una zona de la cultura nacional relegada o marginada que irrenunciablemente nos pertenece. Como sentenció el guerrero Elegguá concluyendo las acciones en *Chicherekú*:

Hay camino abierto al trabajo,
hay camino al amor,
hay camino a la lucha y al fuego...
Hay que cuidar lo que se tiene,
y hay que parir lo que no se tiene
para tener algo que cuidar...

Ciertamente se parió lo que no se tenía; si no supimos cuidarlo... al menos nos queda, no olvidarlo.

NOTAS

* Leído en el 4^{to} Taller Internacional de Teatro de Títeres, del evento teórico *Cuba, 40 años de quehacer titiritero*, Matanzas, 4-7 de abril del 2000.

¹ José Manuel Valdés Rodríguez. «Los títeres y el Guiñol de Cuba». Suplemento *El Mundo del Domingo*. La Habana, 9 septiembre, 1963.

² Rine Leal. «Seis meses de teatro». Revista *Casa de las Américas* no. 11-12. La Habana mayo-junio, 1962.

³ Calvert Casey. «Giradoux y los muñecos». *La Tarde*. La Habana 1^o, agosto de 1963.

⁴ Ramiro Guerra. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1982.

⁵ Calvert Casey. «Chicherekú». *La Tarde*. La Habana 4 mayo de 1964.

⁶ Rine Leal. «Don Juan conquista al público». Revista *Cuba*. La Habana, diciembre de 1965.

⁷ Nati González Freire. «La loma de Mambiala». *Granma*, La Habana, 27 de mayo de 1966.

⁸ Margerita Niculescu. «Síntesis poética de un espectáculo de arte auténtico». *Scinteia*, Bucarest, 24 de mayo de 1969.

⁹ Armando Morales. «Hombres, mitos y títeres: eterna aproximación al fuego». *Tablas* no. 4. La Habana octubre-diciembre de 1996.

LORNA BURDSALL, algo más que una nota al pie de la danza en Cuba

24 de marzo de 1928-27 de enero de 2010
PREMIO NACIONAL DE DANZA 2008



Lorna Burdsall. Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

• Por Marilyn Garbey Oquendo
Publicado en La Jiribilla, marzo 2013

Aquel día en que se cumplían exactamente 54 años de la primera presentación al público del Departamento de Danza del Teatro Nacional; exactamente en el mismo lugar, la sala Covarrubias, se lanzaba Más que una nota al pie, la autobiografía de Lorna Burdsall, protagonista de aquel hecho, pues fue una de las pioneras del movimiento de danza moderna en Cuba.

Editado por el sello Unión, el libro recoge la intensa vida de una mujer que salió de Nueva Inglaterra para llegar a Cuba y aquí, por amor, sumarse a la Revolu-

ción, fundar una familia y realizarse como bailarina profesional.

La mirada del otro

¿Cómo una norteamericana se aplatana en la Cuba revolucionaria? La mirada de Lorna carga con un soplo de asombro que, parece, la acompañó a lo largo de su vida. El clima, la comida, la forma de establecer las relaciones humanas, el baile.

Es una nota simpática la manera en que comienza su narración haciendo referencia a la cotidianidad habanera, signada por la escasez de agua. Así el lector ya queda avisado. Esto no es un tratado de técnica de danza, sino el relato de la vida de una mujer, pero inmediatamente sabrá que ella incorpora los elementos de la cotidianidad a su gran pasión, la danza, porque cuenta cómo los tanques que le servían para recolectar agua pronto se convirtieron en objetos escenográficos de sus coreografías.

La familia

Fue en Nueva York donde conoció a Manuel Piñeiro, cuando aquel estudiaba Economía por mandato familiar. Con el que luego sería el legendario Comandante Barba Roja, por su desempeño en la Revolución Cubana, formaría una familia, y así su vida estaría marcada por las tareas que le exigían al esposo las transformaciones revolucionarias. Sobre sus esfuerzos por mantener la comunicación con su familia norteamericana en los años de muy tensas relaciones entre Cuba y EE.UU., de sus empeños por explicarle a la familia norteamericana que la realidad cubana no era la que mostraba la prensa en contra de la Revolución, hay aquí conmovedoras pruebas.

La danza

Lorna tomó clases en la prestigiosa Escuela Juilliard, con Marta Graham, José Limon y Doris Humphrey, grandes maestros de la danza universal, referentes hasta el día de hoy. Ya en Cuba intentó desarrollar su inclinación por la danza, pero hubo de esperar hasta la convocatoria lanzada por Ramiro Guerra para fundar el Departamento de Danza del Teatro Nacional

de Cuba. Allí aportó sus conocimientos, y montó dos piezas de Doris Humphrey que conformaron el primer programa presentado por la agrupación, Estudio de las aguas y La vida de las abejas. En lo adelante, Lorna sería uno de los pilares de la danza en Cuba, como bailarina, como coreógrafa, como directora del Conjunto de Danza Moderna, como fundadora de la Escuela Nacional de Danza. En 1981 fundó la compañía Así somos, que abrió una perspectiva diferente a la danza que se hacía en Cuba en esos momentos. El espíritu de Lorna ha reencarnado en su nieta Gabriela, que es hoy primera figura de la compañía que ella fundó.

Ejercicios para ser feliz

Yo no conocí a Lorna Burdsall. Algunas veces la vi en el teatro, sabía era la norteamericana que formó parte del núcleo fundador de la danza moderna en Cuba. También sabía que había fundado Así somos, la primera agrupación de danza contemporánea que se desprendería de la compañía madre. Creo que muchos de mi generación, ocupados en otras urgencias vitales y creativas, no sospechábamos quién era esa mujer.

Dice Lorna le habían augurado que escribiría sus memorias, y afortunadamente el presagio se cumplió. Por esa razón hoy tenemos un valioso texto, de obligada consulta para todo aquel amante de la danza, pero también testimonio de una mujer enrolada en sucesos que cambiaron la historia del país, estrechamente vinculada a figuras como Fidel Castro o el Che Guevara. Ella refiere, por ejemplo, cómo tuvo que hacer un alto en su trabajo en la compañía danzaria para traducir al inglés el Diario del Che en Bolivia. Sorprende, entonces, que una vida de tal intensidad, entre la danza y la política, sea narrada con absoluta sencillez, sin alardes.

En los 80 otros sucesos conmovían a los espectadores. El Ballet Teatro de La Habana, Marianela Boán y Rosario Cárdenas, Teatro Buendía, Teatro del Obstáculo, el naciente Teatro El Público o la Manteca, de Alberto Pedro, eran quienes marcaban la pauta en virtud de las representaciones de los conflictos que nos angustiaban por esos días.

Las indagaciones de Lorna tenían lugar en la sala de su casa, con gente que quería seguirla sin que importara su cualidad corporal, sin que interesara si se había formado como bailarín, incorporando los objetos de la cotidianidad a la obra, compartiendo entre todos el pan de cada día. Eso podría explicar por qué la crítica de la época le dedicó tan pocas cuartillas, por qué le llegó tan tarde el Premio Nacional de Danza y el Premio Nacional de Enseñanza Artística.

Debo agradecer a Adolfo Izquierdo la posibilidad de

redescubrir a Lorna Burdsall. Quien fuera su cercano colaborador presentó la exposición Burdsall-Izquierdo Continuo Espacio-Tiempo durante las jornadas del Festival Danza en Paisajes Urbanos, Habana Vieja Ciudad en Movimiento. Presentándose en la sala de su casa, en museos o círculos infantiles, Lorna proponía involucrar al público, invitándolo a disfrazarse para compartir el escenario con los bailarines o realizaba improvisaciones con objetos inusuales encontrados en lugares insospechados —un paracaídas, un tanque plástico azul, tubos de papel— que se convertían en piezas inquietantes, donde muchas veces prevalecía el sentido del humor, en esa aventura le siguieron bailarines asalariados en otras compañías, que trabajaban con ella por amor al arte de la danza, por necesidad de buscar otras vías creativas para expresarse. Quiero compartir los recuerdos de Lorna sobre el día que decidió proponer a sus alumnos de la Escuela Nacional de Danza, quienes la seguirían en la fundación de Así somos, una singular forma de crear:

“Los huevos, la azúcar parda, la avena, las hojuelas de maíz y la canela utilizados para confeccionar las galletitas, eran comparables a los elementos necesarios para crear una danza de acuerdo a Doris Humphrey: ritmo (métrico, emocional o de respiración), diseño (simétrico o asimétrico) y dinámica (fuerte o débil). En el fondo, mi deseo era transmitirles la importancia de conocerse a sí mismos; descubrir los rasgos nacionales y las características individuales que los conducirían a su propia identidad y originalidad de expresión, en una Cuba singular y en un período único de su historia”. [1]

Felicios, ejercicios para ser feliz es una de las piezas de Lorna que más me conmueven porque era expresión de su filosofía de vida: “Después de un tiempo de vida de haber estado enseñando a competir, por fortuna algunas personas se están percatando de que esa competencia no es necesaria en el camino a la felicidad y que poseer más territorios no resuelve todos los problemas”. [2]

Y así estas palabras quedan como rica herencia de la danza cubana, alimentando el espíritu de los hacedores y de sus espectadores; corroboran por qué Lorna Burdsall no es una nota al pie, sino uno de los pilares de nuestra danza.

Notas

1. Lorna Burdsall, Más que una nota al pie, Ediciones UNION, 2012, p.p. 286:
2. Ibid, p.p. 319- 320

MARCEL MARCEAU

CENTENARIO (1923-2007)

El 22 de marzo el mundo celebrará el centenario del natalicio del gran Marcel Marceau. Hoy recordamos su presencia en La Habana.

• Por Leonardo Depestre Catony
Publicad en Habana Radio, 2015

“Cuba me faltaba y siempre fue un viejo sueño que ahora se hace realidad gracias a la diva del ballet cubano Alicia Alonso”, expresó Marcel Marceau a la prensa desde el aeropuerto mismo.

Y es que a Marcel Marceau lo esperamos los cubanos por largo tiempo. Dígase mejor por muchos años. Sabíamos de él porque su arte era ya universal y las filmaciones nos llegaban, pero no fue hasta el lunes 12 de septiembre de 2005 que se presentó en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana para protagonizar con su espectáculo *Lo mejor de Marcel Marceau*, el momento de mayor gloria vivido por esa institución en el transcurso del año, merecedor del Premio Anual que le confirió un jurado presidido por la prima bailarina absoluta Alicia Alonso.

Vestido con su atuendo para estas ocasiones: los pantalones muy anchos, de payaso, camisa de marinero y sombrerito gastado por el uso, el mimo presentó una antología de sus mejores realizaciones, reveladora de su genialidad dentro del lenguaje universal de la pantomima, un arte muy antiguo al cual Marceau insufló vitalidad, colocándolo en un plano nunca antes alcanzado.

El espectáculo –de dos horas de duración– fue presenciado a teatro lleno. Constó de dos partes: la primera, de pantomimas de estilo, con algunos de sus números clásicos; y la segunda, protagonizada por Bip, “especie de Don Quijote luchando contra los molinos de viento”, según dijera Marceau, trabajado en diferentes situaciones (como domador, violinista callejero, vendedor de porcelanas).

Quienes presenciaron aquella noche la gala de Marceau vivieron una fiesta inolvidable del gesto noble y la conversación sin palabras.

Cuando Marceau visitó La Habana era ya octogenario. Había nacido en Estrasburgo, en 1923. A la terminación de la Segunda Guerra Mundial actuó en la animación de las tropas francesas de ocupación

en Alemania y en 1946 ingresó en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Sarah Bernhardt de París. Un año después creó el personaje de Bip, presentado en todo el mundo –también en La Habana– y en 1949 fundó la Compañía de Mimo Marcel Marceau.

El artista murió el 22 de septiembre de 2007, a los 84 años, y fue inhumado en el cementerio parisino de Père Lachaise. Era, por entonces, embajador de las Naciones Unidas para las personas de mayor edad y había recibido las más importantes condecoraciones de su país.



Marcel Marceau Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas



- Josefina Méndez
(8 de marzo de 1941- 26 de enero de 2007)
Premio Nacional de Danza 2003



- Laura Alonso - 14 de marzo de 1938
Premio Nacional de Danza 2021



• José Milián- 17 de marzo de 1946.
Premio Nacional de Teatro 2008



• José Antonio Rodríguez
(19 de marzo de 1935-7 de septiembre de 2016.)
Premio Nacional de Teatro 2003



• Hilda Oates
(29 de marzo de 1925- 19 de septiembre de 2014)
Premio Nacional de Teatro 2004

SE ESPERA LA PRÓXIMA REAPERTURA DE LA SALA DEL GUIÑOL NACIONAL DE CUBA



Fotos: Cortesía Rubén Dario Salazar, director de la institución





Fotos: Cortesía Rubén Dario Salazar, director de la institución

