

Revista Cubana
de Artes Escénicas

Tablas

Veinticinco Aniversario
de Teatro de Las Estaciones

De Milanés a El Portazo, Matanzas en escena
Cincuenta años de Los Cuenteros

Libreto 116
UNA VISITA AL CENSOR de José Jacinto Milanés

Libreto 117
CCPC 2: LA REPÚBLICA LIGHT (TEMPORADA III)
de Pedro Franco y María Laura Germán

Colegas y amistades:

Como habrán visto, he puesto este perfil de FB a mi nombre, en vez del que tuvo poco más de un año —Casona Teatral Vicente Revuelta, aunque administrado por mí— porque al asumir la dirección de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, no tiene sentido aquí el de la institución que dirigía, aunque voy a seguir publicando en el futuro parte de las acciones de las muchas que ocurren allí, ahora más en la manos del horcón de ese lugar, Juan Carlos Nuñez, como subdirector general designado por el CNAE.

La dirección de la BNCJM, tan ilustre institución, y del sistema de bibliotecas públicas del país, me honran y espero poder corresponderles. Sin embargo, no dejo detrás, sino al lado, 20 años de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, que vamos a celebrar a lo largo de 2020. Celebración que será posible, en buena parte, por la colaboración y ayuda de muchas personas e instituciones a lo largo de todo este tiempo, a los que va mi agradecimiento particular.

Se impone por mera lógica el cese de mis funciones como director de la Casa Editorial. Es imposible sostener bien las responsabilidades ejecutivas de ambos cargos, aunque quedo al frente del consejo editorial de Tablas-Alarcos para mantener una viva voz de diálogo dentro de esta apasionante aventura en función de contribuir a la continuidad de la proyección general y las estrategias de T-A.

Como directora ha sido designada por el CNAE la teatróloga Ámbar Carralero Díaz, con varios años en nuestro equipo y Jefa de Redacción de la Revista Tablas.

Como subdirectora ejecutiva, la Licenciada en Estudios Socioculturales y Máster en Trabajo Social Doris Ramos, hasta hace poco responsable de artes escénicas en la provincia de Mayabeque, desde donde estableció una fértil colaboración con T-A.

Siento especial satisfacción en dejar en mentes y manos de jóvenes y mujeres la conducción y el trabajo de Tablas-Alar-

cos. Allí han completado su formación y les corresponde el impulso y la renovación que toda obra necesita.

Nada me hará abandonar el teatro, que es mi deleite como espectador, mi profesión como crítico y mi impulso como editor, gestor y docente.

Gracias y abrazos,

Omar Valiño.
(22 de diciembre de 2019).



TEATRO SAUTO, ALMA DE MATANZAS

AMARILYS RIBOT SE LLAMA *EL ALMA DE LA CIUDAD Y ES UNA SUITE*. SU ESTRENO LA noche del 12 de octubre de 2019, en la esperada reapertura del Sauto, convirtió a este en uno de los pocos teatros —¿quizás el único?— a los cuales se les ha dedicado una obra sinfónica. Movidos por la emoción de un amor casi patrimonial a su escena, ante la belleza devuelta por sus restauradores, muchos sintieron que cada palabra y cada melodía cobraban el sentido profundo de un himno. Las puertas de su teatro volvían a estar abiertas.

El «monumento civil más relevante del neoclasicismo cubano del siglo XIX», como le elogia la Dra. Alicia García Santana; «refugio de las artes», defiende el maestro titiritero René Fernández; ha sido por larga data el centro de la vida cultural en la región, amado como «el mejor de Cuba» o «uno de los mejores de Latinoamérica» por artistas como el actor Carlos Ruiz de la Tejera o el músico Frank Fernández, respectiva pero no únicamente.

La suya es la historia misma de los momentos de esplendor colonial de este enclave entre ríos: la ciudad de San Carlos y San Severino de Matanzas, concebida y fundada en 1693 como primera urbe moderna de la isla. Fue, sin embargo, casi un pueblo hasta los albores del siglo XIX. La habilitación de su puerto y el gran boom azucarero amasaron fortunas y fomentaron tal despegue en la sociedad y la cultura que en 1860 fue bautizada como Atenas de Cuba, título que proclama hasta hoy.

A partir de 1858 comienza a perfilarse aceleradamente el sueño de un coliseo digno, que sustituyera al vetusto Principal: se colectan fondos, se discuten propuestas, el propio capitán general de la isla autoriza la obra para la cual fue elegido el proyecto del italiano Daniel Dall'Aglio, conocido en la escena cubana por sus decorados en el habanero Tacón.

El arquitecto romano y el entusiasta farmacéutico Ambrosio de la Concepción Sauto afrontaron los vaivenes de su fabricación. Como una isla breve en la Plaza de la Vigía, es el único de nuestros teatros donde resultan visibles sus cuatro fachadas. Estas visten con gracia a un edificio, paradigma del estilo neoclásico, que influiría en la arquitectura posterior más allá de los límites de Matanzas. Sus fachadas orientadas geográficamente, según el trazado citadino, poseen numerosas puertas y ventanas para permitir la circulación de aire y reducir el calor. Desde la década de 1980, el teatro fue climatizado debido a los aumentos globales de la temperatura y como aislante sonoro ante el tráfico circundante.

Sin embargo, la imponente estructura de mampostería oculta un secreto: el Sauto es un teatro de madera.



FOTO: ERNESTO CRUZ HERNÁNDEZ

Toda su estructura interior es de ese noble material, en muchos casos de árboles talados más de siglo y medio atrás que aún se alzan, poderosos, desafiando el clima, las termitas, el peligro del fuego... En su empleo radica uno de los pilares de su famosa acústica gracias del talento de su proyectista, quien lo concibió como un gran instrumento musical a partir de sus elementos estructurales, como bien conocen los arquitectos Daniel Taboada y Ramón Cotarelo.

Ellos han estudiado cuidadosamente la obra de Dall'Aglio, quien además concibió su hermosa sala en forma de herradura adaptando los modelos italianos, pintó sobre ella el lujoso mural de las Musas, hizo la telonería, diseñó la maquinaria escénica así como el mecanismo que eleva la platea para emparejarla al escenario durante ciertos eventos, el cual «constituye una pieza museable de excepcional valor por su exclusividad y excelente estado de conservación», explica el historiador Daneris Fernández, testigo de su rehabilitación durante esta restauración.

Gracias a las gestiones del gran mecenas que fue el doctor Sauto, se compraron en el extranjero lunetas, lámparas, lucernas, faroles, espejos, mármoles, porcelanas, muchos de los cuales aún se conservan. Si en el siglo XIX Jacobo de la Pezuela lo alababa como «el segundo en buen gusto, el tercero en riqueza arquitectónica y el cuarto en extensión y riqueza de obra» en los dominios hispanos, en el XXI el Conservador de la Ciudad, Leonel Pérez Orozco, se enorgullece de que «el teatro conserva un noventa y tres por ciento de originalidad, por lo que merecería protección como Patrimonio de la Humanidad».

Como indica la fecha en el arco sobre su puerta principal, la inauguración del coliseo estaba prevista para 1862, pero no tuvo lugar hasta el 6 de abril del año siguiente. Fue bautizado originalmente como Esteban en honor al gobernador local, hasta que en 1899 los nuevos aires de la Independencia cambiaron su nombre por el de su bienhechor y administrador: el doctor Sauto, cuyos restos mortales hoy descansan en ese, su edificio. Nota curiosa: El teatro de Matanzas lleva el nombre de este hijo de Pinar del Río, mientras que su homólogo pinareño fue bautizado con el nombre del matancero José Jacinto Milanés.

LA PUERTA MÁGICA

Una por una, todas las generaciones de matanceros acudieron al teatro o, al menos, descansaron un momento en su parque. Una por una, todas las generaciones de artistas han esperado pisar ese escenario, donde han cosechado aplausos Sarah Bernhardt, Anna Pávlova, Alicia Alonso, Jacinto Benavente, José White, Teresa Carreño, Antonio Gades, Andrés Segovia, María Guerrero, Brindis de Salas, Bola de Nieve, Mario Benedetti, todos los grandes... Cuenta una de sus tradiciones que quien debuta en su escena se consagra: de esa «puerta mágica del Sauto» —como la llama la coreógrafa

Lizt Alfonso— pudieran dar fe el pianista Ernesto Lecuona o el declamador Luis Carbonell, quien ofreció allí su primera presentación en Cuba.

Leyendas nunca faltan en sitios como este. Una está relacionada con la cimentación del edificio, cuya parte posterior se alzó sobre pilotes en terreno cenagoso, de donde nació el mito de un río subterráneo que corre bajo el teatro confiriéndole su acústica. La reciente apertura de un pozo de cincuenta metros, que apenas encontró agua, lo desmiente definitivamente.

Igual de popular es la historia que vincula al teatro con las cuevas de Bellamar. Esta parte de un hecho real: en 1860 fue contratada a Manuel Santos Parga la cal para la argamasa que une los cantos del edificio. Ese material era extraído y calcinado en la cercana finca La Alcancía y en ese proceso se produjo el evento que conllevó a descubrir la hermosísima cavidad. El operario chino que por azar abrió el acceso a la espelunca, suele ser visto en algunas funciones, o al menos eso aseguran aquellos que creen en fantasmas, quienes también hablan de bailarinas ya idas o sonar de campanillas, aunque las personas que han vivido allí (literalmente) como el director coral José A. Méndez o el actor Armando Soler, «Cholito», nunca percibieron ninguna de esas entidades.

De cualquier modo, hay en él una dimensión viviente que se teje y desteje con los hilos de la existencia. El Sauto encierra historias rutinarias o excepcionales que componen parte de su patrimonio intangible. Sus salones han servido de cine y cobijado bailes, banquetes, eventos sociales, espectáculos deportivos (esgrima, tenis, boxeo, patinaje y hasta una partida del gran ajedrecista José R. Capablanca). Alma mater o iyá matancera, ha sido sede de compañías diversas, academias de arte, oficinas y hasta una logia. Allí radicó en 1959 el primer museo creado por la Revolución.

Identificado como principal símbolo de identidad para los matanceros, en él habitan seis teatros diferentes según el poeta y escenógrafo Rolando Estévez: «El primero es

aquel que brota en nuestra memoria cuando estamos lejos de la ciudad; otro [...] es el que miramos desde fuera, dueño de una belleza presente en cada estación de nuestra vida». El tercer Sauto es el que recorreremos antes de la función, cuando esta comienza nace el cuarto y luego sobreviene, triste, el quinto, abandonado por músicos y actores. El sexto es el edificio de tablas y horcones con inscripciones antiquísimas y retazos de programas, de caminos secretos por la tramoya o sobre la embocadura: «el delirio de otro teatro».

EL REGRESO

Casi desde su apertura, el uso continuo ha exigido varias restauraciones, la más reciente de las cuales tomó casi dos décadas desde las primeras pesquisas y proyectos. Enormes o pequeños, pero siempre singulares, son los elementos rehabilitados, construidos e incluso descubiertos durante este proceso que buscó respetar las exigencias de un edificio teatral de tal historicidad: las lunetas, el empapelado de los palcos, el telón de presentación, los marcos dorados en pan de oro, un cuadro de Servando Cabrera, la gran lámpara de diez mil cristales que perteneció al casino del Hotel Nacional, a la que hoy se suma otra procedente del Gran Teatro de La Habana.

Sauto reabrió sus puertas en 2019 enriquecido con hallazgos arqueológicos

como evidencias aborígenes que hacen suponer que se alza sobre el cacicazgo de Yucayo, citado por los cronistas. Estos y otros descubrimientos pueden ser conocidos a partir de su concepción como teatro-museo, donde cada sección, del sótano al ático, exhibe elementos históricos. En especial, sus ricos fondos pueden ser consultados en el centro de documentación Cecilia Sodis, anexo a la oficina del historiador del teatro, el Salón de la Fama, o compartidos en la sala de video y conferencias Medardo Vitier.

Además, se renovaron sus sistemas técnicos, de servicios, y se estructuró su nueva identidad visual, señalizaciones y facilidades para minusválidos que facilitan el disfrute tanto de su sala principal para 740 espectadores (distribuidos en platea y cuatro niveles de balcones), como del Salón de los Espejos, reservado para 200 personas en espectáculos de menor formato, o simplemente durante visitas guiadas, desglosa para *Tablas* su director, Kalec A. Acosta Hurtado. El teatro cuenta además con un elegante salón de protocolo y laboratorios de conservación y para restauración de papel. Una restauración de lujo, como han elogiado Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad de La Habana, y el Dr. José Linares, presidente en Cuba del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS.

Dícese que el pintor y muralista mexicano Diego Rivera sentenció una vez: «Reconozco a Matanzas por el Sauto». De ser así, su fina percepción de artista lo hizo identificar enseguida el símbolo elegido por el corazón de la urbe. Por eso, cuando el pasado octubre volvieron a encenderse sus faroles avisando función, no pudimos menos que aplaudir de pie y desear larga vida a este teatro al que la pianista Elvira Santiago dio su nombre más justo: *El alma de la ciudad.* 



EDITORIAL

Matanzas es la anfitriona de esta entrega de *Tablas*. La reapertura del Teatro Sauto, la producción teatral de la región, sus dramaturgos y editoriales, se entrelazan con el festejo de los aniversarios de Los Cuenteros y Teatro de Las Estaciones, que articula toda una red de eventos y festivales desde la Atenas de Cuba, de igual modo recogidos en este número.

José Jacinto Milanés, un clásico de la escritura matancera y cubana, reaparece en nuestras páginas a través de *Una visita al censor*, un hallazgo del investigador Leonardo Sarría. La publicación de *CCPC: La República Light (Temporada III)* pone en valor el carácter procesual de esta saga de Teatro El Portazo, también desde la escritura.

Por ser materiales de imprescindible consulta, consideramos pertinente iniciar una serie de acercamientos a las sucesivas entregas que nos legara Desiderio Navarro a través de la revista *Criterios*. Con «El viraje performativo en la humanística actual» de Ewa Domanska, se inaugura esta saga en nuestra sección Encrucijadas.

Un recorrido plural que analiza y recoge los principales encuentros y espacios de varias zonas del país, así como de creaciones que desde otros contextos dialogan con el nuestro, armoniza con esas fotos que de la Jornada de Teato Callejero en Matanzas ilustran las páginas de Entretelones.

COLABORADORES AMARILYS RIBOT, relacionista pública y periodista. ULISES RODRÍGUEZ FEBLES, dramaturgo, investigador y director de la Casa de la Memoria Escénica en Matanzas. NORGE ESPINOSA MENDOZA, poeta, dramaturgo, crítico e investigador teatral. LEONARDO SARRÍA, poeta, investigador y ensayista. PEDRO FRANCO, actor, director artístico y general de Teatro El Portazo. MARÍA LAURA GERMÁN, actriz, titiritera, dramaturga y directora artística. EWA DOMANSKA, socióloga e historiadora de origen polaco, afiliada al Departamento de Antropología en Stanford y profesora titular de la Universidad Adam Mickiewicz en Polonia. YUDD FAVIER, teatrológa y profesora de la Universidad de las Artes. MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO, periodista, crítico y gestora. MARÍA VICTORIA GUERRA BALLESTER, teatrológa. LAURA HERNÁNDEZ PERDOMO, estudiante de 4to. año de Teatrolología en la Universidad de las Artes. CARLOS GÁMEZ, historiador del arte y teatrológo. TAIMI DIEGUEZ MALLO, dramaturga, escritora y profesora de la Universidad de las Artes. BLANCA FELIPE RIVERO, dramaturga y profesora de la Universidad de las Artes. YAMINA GIBERT, teatrológa y profesora de la Universidad de las Artes. CARMEN B. SOTOLONGO, filóloga, investigadora y crítico. ROGER FARIÑAS, crítico y dramaturgo. GABRIELA PERERA VITLLOCH, estudiante de 5to. año de Teatrolología en la Universidad de las Artes. DANIA DEL PINO MÁS, teatrológa y profesora de la Universidad de las Artes. ABEL GONZÁLEZ MELO, dramaturgo, editor, ensayista y director del Aula de Teatro en la Universidad Carlos III de Madrid.

1 Teatro Sauto, alma de Matanzas
Amarilys Ribot

7 La Ciudad Maldita y seis dramaturgos matanceros | **Ulises Rodríguez Febles**

13 *Teatro de Las Estaciones: veinticinco veranos infinitos* | **Norge Espinosa**

LIBRETO
116

21 *Una visita al censor*

José Jacinto Milanés

23 Un nuevo cuadro de El Mirón cubano
Leonardo Sarría

LIBRETO
117

33 *33 CCPC 2: La República Light (Temporada III)*

35 Una cúpula infinita en el tiempo
Omar Valiño

ENTRETELONES | X Jornada de Teatro Callejero

ENCRUCIJADAS

55 El «viraje performativo» en la humanística actual | **Ewa Domanska**

73 Los criterios de Desiderio, siempre | **Omar Valiño**

74 Shaday Larios, Jomi Oligor & El EIRA: Tríptico necesario para crear un objetuario insular

Yudd Favier

79 Matanzas: caudal y calle

Maité Hernández-Lorenzo

82 Un libro sobre las raíces de los zancos

María Victoria Guerra Ballester

85 Fiesta de Verano | **Laura Hernández Perdomo**

88 Un coloquio vulnerable de filias y fobias

Carlos Gámez

REPORTES

90 A corazón abierto | **Maité Hernández-Lorenzo**

93 La ciudad de adentro: Singularización del espacio público por las actuales prácticas performativas en Cuba | **Taimi Dieguez Mallo**

99 Como el aleteo de un zunzún y el canto de un sinsonte: Los Cuenteros, cincuenta años de fabular historias | **Blanca Felipe Rivero**

103 Conversación con Malawy Capote: «Hacer del títere un oficio» | **Yamina Gibert**

107 Diez años haciendo Teatro sobre el Camino
Carmen B. Sotolongo

OFICIO DE LA CRÍTICA

113 Elogio a Teatro de Las Estaciones en un Prólogo personal, dos Flashazos y un Epílogo

Roger Fariñas

116 24 horas para un cambio | **Indira R. Ruiz**

118 Desvestir el cuerpo. Un arropamiento

Gabriela Perera Vitloch

120 La fuerza de un cuerpo sumergido

Dania Del Pino Más

123 La mayoría de los suicidios ocurren en Domingo

Roger Fariñas

126 Ensayar ser La Gaviota

Gabriela Perera Vitloch

128 Aquí nada está en su sitio

Dania del Pino Más

130 Cívica debacle | **Abel González Melo**

132 **ABCDARIO TEATRAL**

134 **EN TABLILLA**

CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS

DIRECTOR Omar Valiño

SUBDIRECTORA Dania del Pino Más

EDICIONES ALARCOS

EDITORA PRINCIPAL Yudarkis Veloz Sarduy

EDITORES Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora, Josefa Quintana Montiel, Royma Cañas Treto,

Alejandro Arango Milián, Reinier Pérez-Hernández, Alessandra Santiesteban, Taimi Diéguez Mallo, Vitaliana Badía Argüelles

DIAGRAMADORA Ileana Fernández Alfonso, Lisandra Fernández

DISEÑADORAS Marietta Fernández Martín, Idania del Río, Michele Miyares Hollands, Daniela Portilla Hernández

EL COMEJÉN, BOLETÍN DE CRÍTICA DE ESPECTÁCULOS Y LITERATURA ESCÉNICA

EDITORA Indira Rodríguez Ruiz y Katia Ricardo Oliva

DISEÑADORA Annelis Noriega

REVISTA TABLAS

JEFA DE REDACCIÓN Ámbar Carralero Díaz

REDACTOR José Antonio García

EDITORA Y CORRECTORA Yudarkis Veloz Sarduy

DIRECTORA DE ARTE Daniela Portilla Hernández

DISEÑADOR / COMPOSICIÓN COMPUTARIZADA Omar Batista

SECCIÓN «EN TABLILLA» Indira R. Ruiz

CONSEJO EDITORIAL Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Roberto Gacio, Ramiro Guerra, Armando Morales, Fátima Patterson,

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

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

Isabel Cristina López Hamze, Nara Mansur, Lillian Manzor, Reinaldo Montero, Rubén Darío Salazar

TRANSPORTE Uvencio «Tato» Pérez

EN PORTADA Recreación del logotipo de Teatro de Las Estaciones, ILUSTRACIÓN Omar Batista

EN CONTRAPORTADA Teatro Sauto / FOTO Ernesto Cruz Hernández

TABLAS, REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

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

CORREO ELECTRÓNICO revistatablas@cubarte.cult.cu

WEB www.eltandem.cult.cu

TELÉFONO 7833-0226

PRECIO 10 pesos mn

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN UEB Gráfica Caribe

ISSN 0864-1374

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.

LA CIUDAD MALDITA Y SEIS DRAMATURGOS MATANCEROS

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES QUIZÁS EL AUTOR DRAMÁTICO MATANCERO MÁS CONOCIDO EN TODA

la historia del teatro cubano sea José Jacinto Milanés (Matanzas, 1814), nacido en esta ciudad en un año del siglo XIX, que jamás, salvo viajes esporádicos a La Habana o Estados Unidos, abandonó su tierra natal.

Por lo tanto pertenece a esos poquísimos autores que nacido y criado en el embrujo, no se sabe si benefactor o fatídico de una ciudad como Matanzas, con el esplendor económico de aquella época; pero también con sus catástrofes inolvidables que violentan la psiquis y la escritura de muchos, lo hizo mantenerse entre estas calles, ríos y puentes, acodado para siempre, antes de desgarrarse y seducir a muchos como personaje dramático (Tomás González, Abelardo Estorino, Virgilio Piñera), mientras grita «Isa», lo asedian demasiados fantasmas, inventa su locura para engañar a los verdugos políticos o lo vuelven loco las circunstancias agobiantes de su irrespirable Matanzas.

Un Milanés que languidece, mientras Carlota teje su última pantufla, la que se guardaba en una habitación de la casa donde murió un 14 de noviembre de 1863.

¿Es el más conocido? ¿O es el que nos quedó como un símbolo de la ciudad con sus calles vacías en las noches? ¿O es el que recordamos inmediatamente en esos despertares alucinados de poetas y artistas que a veces emerge, como las inundaciones del mar, para recordarnos que existimos? Lo cierto es que Milanés es para Matanzas lo mismo que el Sauto, los puentes y los ríos, con esa visión de apego romántico que poseemos al hermoso paisaje de la ciudad y a nuestras glorias pasadas, y que Sigmund Freud debió estudiar.

Milanés es sinónimo de Matanzas, porque vivió, sufrió, amó, escribió y murió en ella, sin marcharse. Lo es, además de su poesía, por la trascendencia en la dramaturgia, especialmente *El Conde Alarcos* de 1835, que inaugura nuestro romanticismo.

Él está en los espacios físicos de los que hablan sus obras poéticas (puentes, ríos, casas...) y en los lugares en que se fue creando su mito, las casas (donde nació y murió, que no son las mismas y la gente confunde) y la de su tío Don Simón de Ximeno, el padre de Isabel de Ximeno, frente a la de él, como un martirio a su pasión amorosa.

Es el Milanés que sedujo a Estorino y a Virgilio desde dos perspectivas muy distintas, pero donde coincide lo atroz de su vida, permeada por las circunstancias económicas y políticas.

Milanés fue una víctima de la historia y también de la ciudad, entendida sus autoridades, sus jerarquías sociales, el despotismo,



FOTO: ABEL LÓPEZ MONTES DE OCA

X Jornada de Teatro Callejero de Matanzas

la esclavitud, la incomprensión a su condición de poeta, y lo que ello puede provocar en la frágil sensibilidad de un ser humano como lo es el autor de *El Mirón Cubano*, su obra, que escoje como escenario la ciudad y los personajes de la Matanzas del siglo XIX.

¿Cómo vio el poeta a la ciudad en sus textos dramáticos? ¿Hay diferencias a la visión que tiene de la ciudad como poeta? ¿O es que los dramaturgos ven la ciudad diferente a los poetas matanceros? ¿O lo interesante es lo que la ciudad provocó en el artista y ser humano José Jacinto Milanés?

Milanés, en el texto *Vagos rumores* de Estorino, ofende constantemente a Matanzas y, sin embargo, la extraña y se ahoga al viajar a La Habana. Parece ser cierto ese extraño embrujo que hace padecer a algunos la ciudad fundada por Carlos II, que llamaban el hechizado y que nombre tan sanguinario ostenta. Estorino hace decir a Milanés en su texto:

Me quedaré en esta ciudad horrible, preso entre los dos ríos. Me consumiré aquí, en estas calles oscuras, torcidas, sin gentes. Quiero ver siempre esa bahía asquerosa repleta de barcos que arrojan sus desperdicios en la playa inmunda. No quiero abandonar el Valle, abismo sin fondo, y hundirme, hundirme en este hueco donde me tocó nacer.

En la versión primera del Milanés de Virgilio Piñera, Carlota también dice en uno de sus diálogos, que «Matanzas lo está matando»; que lejos de la ciudad, quizás vería las cosas de otro modo, que «no las vería negras».

Carlota, que le pide «se vaya a La Habana» y sin embargo él pide afrontar su realidad y se queda para siempre. Pero Matanzas es su perdición, «el hueco» al que se refiere Estorino en sus *Vagos rumores*, algo sin salida posible, agobiante. Lo *negro*, lo *oscuro*, vuelve a ser un adjetivo para definir lo que la ciudad produce en los que viven en ella.

En la segunda versión de los manuscritos de la obra inconclusa, el propio Piñera, como personaje teatral, refiere y enfatiza como características de la familia de los Milanés el ser víctimas de los tabúes de su época: *lo provinciano y lo católico*.

El más conocido de nuestros dramaturgos es Virgilio y también el más vilipendiado de todos, y solo a veces se recuerda que nació en Cárdenas en 1912. Pero Cárdenas no es Matanzas, es la ciudad de las primicias, la que compite con la capital de provincia y con toda Cuba, y por eso debe haberse inventado un ser como Virgilio, para que saliera o se lo llevaran de allí lo más rápido posible, para quedarse —después de su periplo camagüeyano— en La Habana.

El verdadero Virgilio es el que va surgiendo durante su estancia en La Habana, el que juega en la adultez lo que la infancia debía dejar como sedimento ¿qué queda en Piñera de su Cárdenas natal? ¿Habría que preguntárselo a sus transgresores textos dramáticos? Es interesante leer las referencias en *Si vas a comer, espera por Virgilio*, de José Milián, otro matancero ausente cuando se refiere a la Atenas de Cuba.

Virgilio la llama «infeliz Atenas», le pide a Pepe Milián «que la deje descansar en paz». El adjetivo infeliz determina lo que piensa de ella. Si descansa, es



porque está inmóvil, quizás estática, agonizante. Es lo que piensa el personaje Virgilio, que fue siempre un trasgresor, con un humor corrosivo sobre Matanzas; y esa visión de estatismo permanece desde lo que padece el personaje Milanés en sus manuscritos inconclusos hasta sus propias referencias, convertido él en un personaje dramático por otra generación de autores. ¿O es lo que piensa José Milián de la ciudad que lo vio nacer, con ese humor personal que se transpira como rasgo de sus diálogos en parte de su obra dramática?

«No se puede escapar de la infancia», dice el personaje Virgilio y no se sabe si quien lo dice es Piñera o es Milián. Pero sin dudas, lo creo. Estoy casi seguro. De la infancia no se escapa, y de Matanzas se debe huir rápido o caes en el maleficio del que no pudo huir José Jacinto Milanés. ¿Es una pregunta que me hago, yo que también nací en Cárdenas, me crié en el Valle de Guamacaro y vivo y escribo en Matanzas?

En Virgilio la respuesta de los sedimentos de su memoria de la niñez están en sus personajes, en sus historias de atmósferas asfixiantes, en las familias que parece inventar; pero fueron de alguna manera la suya, versiones de la suya, diseccionadas

a profundidad con su sutil sensibilidad para teatralizar la cotidianidad, desde una perspectiva distanciadora donde afloran estilos y tendencias que van desde el *bacilo griego* o su brillante manera de asumir lo absurdo, lo trágico, con códigos de una creación propia y muy particular, y de una cubanía que asumió visceralmente, que nada tiene «que ver con la yuca con mojo», como dice también el Piñera personaje.

José Milián, nacido en Matanzas 1946 lo acentúa en su Pepe de *Sí Vas a comer, espera por Virgilio*. Él huye de su infancia y a los quince años escribe un *Vade Retro* conmovedor y clásico. Un mundo espeluznante de miserias y traumas donde el personaje de La Coreana carga entre latones de

basura a su hijo, inmerso en un ambiente de circo, de feria, de festín macabro. Una metáfora del dolor, desde el escarnio de quien se convierte en uno de nuestros más importantes dramaturgos y directores teatrales, después de dejar su huella teatral en la ciudad (hay fotos que lo demuestran) y cursar el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional.

Premio Nacional de Teatro 2008, Milián es el autor de *La Toma de La Habana*, *Juana de Beciel*, y otras obras, con una dramaturgia que se inscribe con auténtica entrega a los conflictos de una diversidad temática poco común, con rasgos tipológicos donde permanece a pesar de su variedad de estilos la poética que nace con su primera obra *Vade Retro*.



FOTO: ABEL LÓPEZ MONTES DE OCA

Cecilia Valdés, Mirón Cubano
Dirección general: Orlando Concepción González

Un adolescente que al llegar de Matanzas a La Habana —según lo describe Gerardo Fullea León— tímido, retraído, de sonreír a medias, que estaba espantado de la miseria, y esa miseria provenía de sus recuerdos en la ciudad donde vivía. Porque *Vade Retro* es un grito para espantar ese pasado, y esa realidad del pasado se encontraba en Matanzas y lo volvemos a encontrar en otra de sus obras, *La Reina de Bachiche*, donde Matanzas es espacio patentizado con sus barrios y regiones de su geografía, que analizo a profundidad en otro ensayo: «Milián y la Reina de Bachiche».

¿Cuáles son las atmósferas, los personajes de ambas obras donde Matanzas es el escenario de sus alucinaciones?

Es el de los recuerdos de Milián, ficcionados desde el dolor y la desesperanza. Son textos escritos desde el margen de la sociedad. Del submundo. Personajes degradados, si lo analizamos desde una perspectiva dramatólogica. Abelardo Estorino, Premio Nacional de Teatro, Premio Nacional de Literatura, Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, nace en Unión de Reyes en 1925 y también se marcha muy joven. En Estorino —otro de los Pepe— hay una relación, casi íntima con Unión de Reyes y Matanzas. Unión forma parte de sus lugares más queridos, aparece en las didascalias de obras *El robo del cochino*, *La casa vieja*, *Morir del cuento*.

Pueblo de provincia escribe, pero uno está seguro de que es su pueblo natal, especialmente si se conoce ese pueblo de calles enrevesadas que él describe con amorosa pasión (su nombre, el río, la escuela, el cine, su familia, siempre su familia...) en el libro *Por los extraños pueblos: otro mapa de la isla* (Ediciones Unión).

Ese viaje, entre el lugar donde se crió —Unión de Reyes— y el Instituto de Matanzas donde estudió en su adolescencia—juventud, creó en su biografía personal y creativa una especial relación con los paisajes y la arquitectura de los dos lugares, pero esencialmente, con su gente.

Estorino alcanza una profunda caracterización de las complejas psicologías del mundo semirural en sus textos. Hay una insondable indagación en esa realidad de pueblo del inte-

rior que rebasa el marco provinciano del espacio que él recrea, ama y del que a la vez desea escapar, si lo analizamos, indagando en las decisiones y actos de algunos de sus personajes, como el Esteban de *La casa vieja*.

Esteban, de treinta y cinco años, se ha marchado y regresa con la enfermedad de su padre. Él quiere llevarse a Laura a La Habana. También quiere ayudar a la muchacha de diecisiete años que quiere ir a estudiar a la capital. Siempre La Habana. La Habana como espacio que redime esas depresiones provincianas contra las férreas intolerancias de cualquier índole. Es La Habana inhóspita con Esteban, el guajirito que llega a la capital, pero que se convierte con el paso del tiempo en un espacio liberador, de oportunidades que lo hacen realizarse como ser humano. Igualmente inhóspita con Milanés o con sus visiones de una ciudad, en La Habana puede encontrarse la salvación para el poeta, según Carlota, según otros personajes de los textos que abordan su personalidad. Es lo mismo que sucede con todos los que llegan, los que intentan conquistarla, ponerse a sus pies. ¿No es de eso de lo que hablan Pepe y Virgilio en el texto de Milián antes aludido?

En *La casa vieja* y en *Vagos rumores* hay dos visiones interesantes de los espacios físicos, la ciudad capital y el pueblo, en el sur, muy cerca de Matanzas, pero también de La Habana. Esteban se marcha, y su breve regreso produce en él un reencuentro con los prejuicios, las leyes de una moralidad provinciana que lo hacen volver de nuevo a la capital, para no ahogarse, como Milanés.

Sin embargo, Milanés va a La Habana, pero regresa asfixiado, para asfixiarse, de nuevo, en Matanzas. Unión y Matanzas se unen por carreteras y vías férreas a La Habana. De ahí el origen del nombre: la unión de los ramales que provienen de ambas ciudades. Hay una diferencia entre Milanés y Esteban, el último solo regresa, para volver a La Habana. Esto es quizás lo que separa a Milanés de Estorino.

A Estorino le escuché hablar, en uno de sus constantes regresos a su lugar de origen, de cómo los recuerdos de la infancia persisten, afloran, viven en uno para siempre. Lo creo, un ser humano es una mutación constante donde sobreviven, aunque se quieran borrar, las huellas de su pasado.

José Ramón Brene (Cárdenas, 1927), el popular autor de *Santa Camila de La Habana Vieja*, *Fray Sabino*, *Pasado a la criolla* y otras importantes obras, en realidad pasó su infancia y juventud en otro municipio matancero, Pedro Betancourt, estrechamente vinculado al Central Cuba Libre, del cual su padre fue puntista.



FOTO: ERNESTO CRUZ HERNÁNDEZ

Betancourt está más al sur, se une por vías férreas y carretera a Unión de Reyes. Mucho más alejado de Matanzas, bastante, diría yo. Brene, que fue marinero, fue el que más lejos y desde diferentes distancias se encontró de Matanzas, como Virgilio durante su intensa estancia en Argentina. Brene tenía el espíritu aventurero, que le faltaba a los otros.

Él disfrutaba mucho regresar a su ciudad natal, Cárdenas, donde todo parece indicar, siempre lo tuvieron como hijo predilecto. Según Maité Vera, fue Brene quien contribuyó a que invitaran a Virgilio a las actividades por el cardenense ausente en las duras etapas del ostracismo de este último. Según su testimonio Virgilio estuvo muy feliz de su regreso a la ciudad natal. El Brene, obsesionado por la historia, por reinventarla, escribió *Fiebre negra*, una obra que sin mencionar a Matanzas se refiere a los trágicos sucesos de 1919 durante el supuesto crimen de la niña Cecilia Dacourt.

El Brene, que siempre tuvo una clara actitud antirracista, defiende la versión negra de los hechos donde la niña es llevada a España por su verdadero padre. Los acontecimientos que dramatiza culminaron con una ciudad sitiada por el ejército y una persecución implacable al negro por sus creencias religiosas, que recuerda los Sucesos de la Escalera en el siglo XIX, donde aparece vinculado Milanés, lo que aborda Estorino y Piñera en sus textos sobre el bardo y dramaturgo.

En *Fiebre negra* están las pugnas políticas de la república, los intereses de clases, el racismo secular, la represión política, la corrupción policíaca, con personajes que pertenecen a diferentes estratos sociales de la sociedad matancera, desde la burguesía hasta los seres más humildes y marginados.

La Matanzas que recrea Brene demuestra la reiteración de los ciclos históricos en diferentes etapas de su historia, pero con variantes, según la época. Grandes conmociones sociales y represión de matiz ideológico. Y es lo que encontramos como rasgo común en las biografías de los dramaturgos estudiados y en sus obras, que parecen ser un reflejo de sus obras o zonas, de sus vidas, que los hacen interesantes como personajes dramáticos.

René Fernández Santana, el único Premio Nacional de Teatro (2007) que vive en la ciudad de Matanzas, quedó como un emblema del teatro para títeres y niños en Cuba, en la calle Daoiz. Un autor para niños lo hace ser diferente dentro de este análisis. Incluso, puede que alguien pregunte por qué lo incluyo en este ensayo. Ese es uno de los primeros elementos que lo llevan al margen, de los centros. Parece ingenuo, pero no lo es: lo que no pudo hacer en los setenta fue trabajar con niños en su querido guñol de Matanzas, porque continuó trabajando como diseñador, como director, autor y coreógrafo para el público adulto, hasta que vuelve en la década del ochenta a su lugar de origen creativo con *El gran festín*.

Con asedios en diferentes momentos de su trayectoria desde que inicia su vida creativa en 1962, pero elevándose ante toda adversidad para no someterse, Fernández Santana, maestro titiritero, crea las bases paradigmáticas de una institución que nace con la revolución y con el interés de esta de apoyar desde sus inicios a la cultura. Un colectivo de ejemplar trayectoria durante cuatro décadas, a pesar de las colisiones traumáticas de la década del setenta y los retrocesos que propició la destrucción del Castillito de Los Niños y la separación del creador en la hecatombe que provocó la década del sesenta para el Guñol de Matanzas, lo que la historia recoge como el fenómeno de la parametración. Durante estas cuatro década René Fernández crea una obra dramática prolífica, diversa, en que Matanzas reaparece muchas veces como un sustrato antropológico, psicológico, social, que fusiona imágenes diversas de nuestra cultura con la herencia hispana y universal.

Crear desde Daoiz, en pleno corazón de La Marina, incide en una zona de su dramaturgia donde las herencias de origen negro que han sobrevivido en Matanzas, como las culturas yoruba, congo, lucumí, alcanza desde el teatro de títeres una connotación artística jamás alcanzada que rebasa las fronteras nacionales para insertarse en el panorama internacional. Fernández Santana persistió en su creación, como las culturas marginadas del hombre negro que abordó en sus puestas, y alcanzó los reconocimientos que se merecía en Cuba y en el extranjero.

La mayoría de los autores nacidos en esta tierra escaparon espantados o no, de esta ciudad o de sus municipios colindantes por motivos diversos, o al menos, al descubrir oportunidades propicias, como pudo ser las del triunfo revolucionario de 1959, buscando una ciudad OTRA. Esa ciudad otra fue La Habana. Algunos, al quedarse, han vivido un trauma visible, al menos

uno, perceptible e incurable. Un trauma que me está asustando, por no haberme marchado a los veinte y cinco años.

Es cierto que muchos se fueron muy pequeños, que más bien se los llevaron sus padres, como es el caso del mismo Virgilio o Nilo Cruz (1960), el importante dramaturgo cubano ganador del Pulitzer de Drama, a quien llevaron a vivir a los Estados Unidos a finales de los sesenta, que es otra variante de los que se van a otro lugar, además de a La Habana.

Pero otros lo hicieron por decisión propia, luego de encontrarse con la ciudad OTRA, a la que llegaron por diferentes motivos.

La Habana para nosotros, los matanceños, es cercana, unos 198 km de distancia, lo que te hace viajar en menos de dos horas en sentidos contrarios, pero aun así, hay una diferencia entre estar cerca y vivirla.

En Matanzas o sus predios nacieron, con diferentes logros en su obra, por ejemplo, entre los que se fueron y no profundizó en ellos: Federico Villoch, Nora Carvajal, Nora Badía, Gerardo Fernández, Dora Alonso. Entre los que se quedaron: Rolando Arencibia, Dania Rodríguez García, Hugo Araña, Gilberto Subiaurt, Cristina Rebull, María Laura Germán, Laura Ruiz, José Manuel Espino, Jesús del Castillo, y quien escribe. También están algunos, como el santiaguero José María Heredia, que escribió sus obras dramáticas en Matanzas y tuvo que salir al destierro por esta ciudad.

¿Preguntarnos hasta dónde son matanceños en esencia y en qué rasgos de su obra permanecen tipológicamente elementos de esa permanencia o desacralización perpetua, que deja en algunos el haber nacido y especialmente haber vivido en un lugar determinado es una tarea compleja?

Algunas claves de esa relación las he referido brevemente. Otras, están en la el cuerpo escritural de cada uno de los autores, con su extraña y traumática relación entre la ciudad maldita y sus dramaturgos. Este es solo el primer punto, donde nace esa extraña relación con una ciudad donde el agua nos atraviesa, nos circunda y nos lleva al mar abierto. 🍷

Así COMO ES DIFÍCIL DISPARAR

a un blanco en movimiento, arduo es escribir sobre algo que llega a una edad respetable, con ánimos de repasar su trayectoria, sin pretender congelar en una imagen lo que todavía es, por suerte, un gesto vivo,

una aventura latente. Así es como habría que pensar en Teatro de Las Estaciones, que arriba ahora a su primer cuarto de siglo. Y ello no solo incluye sus espectáculos, sus exposiciones, sus talleres, todo lo que ha ido creciendo desde 1994 bajo ese nombre luminoso en la ciudad de Matanzas; sino también a quienes hemos sido sus espectadores. Los hijos de mis amigos han crecido viendo esos montajes, reconocen, gracias a Rubén Darío Salazar y a Zenén Calero, líderes del grupo, a Pelusín del Monte, a don Cristóbal, Pinocho y a otros personajes de la gran galería mundial del títere; los han visto hacer travesuras y dar cachiporrazos en los retablos que ellos han imaginado. Y como árbol que da buena sombra, al amparo de esas ramas cada vez más firmes, también han ido alentándose otros proyectos, hijos o parientes de Las Estaciones, que ahora son una promesa hacia el mañana de nuestra escena. No se trata, solo, de una cronología, sino

TEATRO DE LAS ESTACIONES: VEINTICINCO VERANOS INFINITOS

de revisar ese estado de ánimo indetenible que sigue siendo, para salud de la cultura cubana, Teatro de Las Estaciones.

Si la providencia existe, entonces el nacimiento de Teatro de Las Estaciones no es algo casual. Y suelo no creer en las casualidades. La presencia de este grupo ha servido, además de garantía en nuestras carteleras, como puente ineludible entre nombres fundacionales del arte de las figuras animadas en Cuba y quienes hoy rinden tributo a esa manifestación. Nada de eso parecía claro en 1994, cuando el grupo nace como voluntad de sus fundadores a través de espectáculos de gran formato en el Teatro Sauto. Apoyados por quien era su directora en ese instante, Cecilia Sodis, Rubén y Zenén se aprestan a dar al niño cubano, en medio de los avatares del Periodo Especial, un momento de fantasía que combinó la presencia, en un formato de revista de variedades, de títeres, cantantes, músicos, bailarines,

Federico de noche, Teatro de Las Estaciones
Dirección: Rubén Darío Salazar



figuras circenses, empleando los pocos recursos disponibles como un acto de imaginación que desafiaba las enormes carencias de ese instante. Nació así, aunque carente del reconocimiento oficial por parte del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Teatro de Las Estaciones. Era el resultado de muchos años en los que, mientras recibía su aprendizaje junto a René Fernández, en Teatro Papalote, Rubén Darío Salazar, santiaguero trasplantado a Matanzas, soñaba con crear sus propias puestas en escena. El diseñador Zenén Calero, tras varios años de estudios en la Escuela Provincial de Artes Plásticas y que integraba Papalote desde 1979, ya era su mejor cómplice. Pero quien creyera que ese anhelo grandilocuente, de espectáculos que pudieran cubrir el amplio escenario del famoso coliseo colonial, sería la impronta a seguir con el núcleo recién fundado, se equivocaba.

Rubén Darío Salazar había entrado a Teatro Papalote tras haberse licenciado en el Instituto Superior de Arte en la especialidad de actuación. Su interés por el teatro de títeres está relacionado a su infancia en Santiago de Cuba, y a la influencia benéfica de su madre, Silvia Taquechel, que se las arreglaba para que su hijo fuera el locutor de una gala o se paseara en el punto más visible de una carroza de carnaval ataviado con un vestuario del que ella misma lucía también una copia. En las aulas del ISA, demostró un interés inusitado entre sus condiscípulos por el teatro de figuras, y coincidió, en una de esas casualidades en la que no quiero creer, con profesores que impartieron un Seminario de Teatro para Niños y de Títeres, establecido de forma experimental entre 1981 y 1986. Freddy Artiles y Mayra Navarro conocerían así a Rubén, y al descubrir su empatía con dichas materias, lo apadrinaron hasta lograrse que el servicio social del joven graduado ocurriría en Teatro Papalote. Cuando Rubén Darío Salazar toca a la puerta de la calle Daoíz, se encuentra con un René Fernández dueño de sus fuerzas expresivas, que no pudieron ser dañadas durante los años en que se le separó de su rol de líder en esa compañía. Y para el recién llegado, Fernández concibe un unipersonal, *Okineiyéayé*, diseñado por Zenén Calero, que lo lanzaría a desafíos mayores.

Desde la fecha de estreno de ese espectáculo, en enero de 1988, Rubén fue ganando mayor dominio práctico de una especialidad que requiere de no pocas habilidades. Fernández mezclaba elementos de la tradición cubana y universal, apelaba a riesgos y combinatorias, creía en el entrenamiento como arma imprescindible para forjar un actor titiritero a su gusto. Y tenía el respaldo visual de Zenén Calero y otros artistas plásticos para dar color y dinámica a sus creaciones. Heredero directo de los Hermanos Camejo y Pepe Carril, no habló de ellos al discípulo, quien vino a escuchar esos nombres cuando en 1991, en el Festival Internacional de la Marioneta de Charleville-Mézières, Margareta Niculescu, miembro del Comité

Ejecutivo de la UNIMA, los mencionó ante los artistas cubanos. Como sucedió con tantos otros, al recibir en el extranjero una señal que los devolvía de inmediato a una tradición propia que no conocían del todo (lo mismo le pasó a Lydia Cabrera, a Vicente Revuelta, a Ramiro Guerra...), Rubén se propuso empezar a investigar sobre esas personalidades. Porque saber, conocer, ahondar, es uno de sus gestos más típicos, y que heredaría Teatro de Las Estaciones desde su acta de nacimiento.

2

No dudo que para algunas personas el empeño de crear un grupo al margen de Papalote, que en ese momento era una célula de creación muy intensa, con segura y privilegiada presencia en eventos nacionales y extranjeros, haya parecido una suerte de locura. Poco a poco se hacía inevitable, además, el desprendimiento de Zenén y Rubén de ese núcleo original, a fin de dar a Teatro de Las Estaciones voz propia, por más que no tuvieran ni salario ni una sede donde ensayar. La ruptura con Papalote creó un sinsabor que hoy, por suerte, ya está superado. Despedir a su diseñador más notable, y a su discípulo probablemente más querido, no debió ser fácil para el veterano maestro. Pero dividir los caminos se iba haciendo inevitable. Y así comenzaron a aparecer en concursos y festivales los primeros empeños de Las Estaciones.

Es aquí que tiene su arrancada una etapa inicial, que podría llamarse de formación y en la cual Rubén Darío Salazar y Zenén Calero comienzan a fusionar talentos, provenientes del teatro y otras expresiones, para conformar el núcleo del grupo. La primera puesta fue *Lo que le pasó a Liborio*, un unipersonal que estrenó Mariem Padrón, y que luego asume Farah Madrigal, para convertirse en la protagonista de muchos de los montajes que vendrían. Con suma inteligencia, se concibió la propuesta como un trabajo sencillo y de aprendizaje a partir de las técnicas más simples de animación, como el trabajo con *marottes*. Un taburete, máscaras, y música

en vivo se combinaban para un espectáculo de acento criollo, que ganó menciones y premios en varios festivales. Le seguiría *Un gato con botas*, también estrenado en 1995, y con el que participan, entre otros eventos, en la muestra de pequeño formato Yorick un año más tarde, creada por la Asociación Hermanos Saíz. Aquí el énfasis se ponía en función de un clásico universal, con retablo tradicional y títeres de guante, otro paso de crecimiento. Y también en ese año nacería la que aún es hoy, por excelencia y derecho propio, la carta de presentación de Teatro de Las Estaciones: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, una verdadera joya del teatro titiritero nuestro, que se ha paseado por los escenarios más disímiles, como tributo renovado a su autor: ese Federico García Lorca que regresa a Cuba como títere y deja al marinero del puerto habanero su maleta llena de ensueños. Ya ahí se define un elemento específico de la poética del colectivo: el afán esencialmente titiritero de sus concepciones, el trabajo de colores vivos, la relación entre el animador y su figura: factores que irán creciendo en los espectáculos inmediatos. Con este montaje, Teatro de Las Estaciones se aseguró un sitio de prominencia en el llamado «boom titiritero de los noventa», en el que se destacaron, además, William Fuentes, Luis Enrique Chacón, Sahimell Cordero, Teatro Pálpito; guiados, en algunos casos, por maestros como Pedro Valdés Piña o Armando Morales: otros herederos indudables de los Camejo y Pepe Carril, a quienes, con su gato con botas, ya Teatro de Las Estaciones había hecho un primer guiño.

La siguiente etapa puede catalogarse como un tiempo de consolidación. Se unen al grupo en ese instante ya actores que serán presencias muy útiles al perfil del colectivo. Decir Teatro de Las Estaciones llegó a significar, como quien habla de un célebre cuarteto: Farah Madrigal, Migdalia Seguí, Freddy Maragoto y Rubén Darío Salazar; aunque otros artistas hayan animado figuras junto a ellos, como Arneldy Cejas en *El guiñol de los Matamoros*, la primera puesta para adultos del colectivo, y de mayores ambiciones visuales. Numerosos títeres, retablo con varios niveles, indagación en la moda y la prensa de la Cuba de los primeros treinta años del siglo xx, una gama de color que marcaba acentos de nostalgia, y la aparición de la mismísima Caridad del Cobre, se mezclaban en este empeño, con el cual el grupo viaja además a España. Con *El gorro color de cielo* (homaje ineludible al *maese* Javier Villafañe), el grupo

siguió sumando colaboradores, porque a Rubén es imposible decirle que no. Lilliam Padrón ha sido la coreógrafa de casi todo el repertorio, en el que también ha asumido esa tarea su discípulo Yadiel Durán, proveniente también de Danza Espiral. Compositores como Raúl Valdés y Celadía Menéndez también se vuelven nombres frecuentes, y en un espectáculo como *Pelusín del Monte*, de 1999, Teatro de Las Estaciones alcanzará otro punto de inflexión. Versión de *El sueño de Pelusín*, una de las cuatro piezas canónicas que sobre este personaje, el títere nacional cubano a pesar de polémicas y épocas de semiolvido, creó Dora Alonso, y así se rescató esa figura en una dimensión espectacular que brotaba del bohío que se abría como retablo ante el espectador. Los cuatro titiriteros tenían que manipular un abrumador número de figuras, y sobre todo, hacerlo con una sincronía de lujo. Eso los prepararía para retos aún más contundentes. Y si bien esta puesta ganó premios, deslumbró y realzó los logros de diseño, actuación y música, creo que cuando Teatro de Las Estaciones dio el zapatazo (como diría Virgilio Piñera), fue cuando, en tributo a la madre de este guajirito dicharachero, cantarín y e incorregible autor de travesuras, estrenó por toda Cuba *Pelusín y los pájaros*, la pieza inicial de su ciclo como personaje.

Para ese entonces, ya en el 2001, Teatro de Las Estaciones había conseguido su reconocimiento oficial como proyecto de las artes escénicas en Matanzas. Por sede tenían la Galería Estudio El Retablo, que gracias a la gran amiga que fue Eina Hagberg logró convertirse en el primer espacio de su tipo dedicado al diseño del teatro de figuras en Cuba. El anhelo de una sala propia parecía lejano, aunque paradójicamente lo tenían a unos pasos, dicho sea de modo bien literal, como se verá luego. *Pelusín y los pájaros* estableció la coordinación exacta entre el cuarteto de titiriteros que eran el eje de Teatro de Las Estaciones. Gracia, simpatía, con los muñecos creados a partir de los bocetos de Pepe Camejo, como se había hecho en *Pelusín del Monte*, acá se impuso una sencillez en el trazado todo de la puesta, por razones pragmáticas. Era una puesta de guerrilla, que iría a sitios donde podía o no haber condiciones técnicas adecuadas. Así que un retablo de un solo nivel, una evocación del paisaje campesino, la música, y la gracia de los diálogos y los versos, devolvió a la vida la fábula sencilla y eficaz, defendida con brillantez por todo el colectivo. «No le pongas muchos furrumacos», dijo Dora a Rubén con su cubanía

indiscutible, al saber que insistiría en volver a ese personaje, creado a petición de los Hermanos Camejo. Y su deseo se cumplió con creces. Una puesta perfecta, redondeada por ese árbol del cual brotan las aves que acusan al protagonista: golpe de efecto que por sí solo nos recordaba que tras esa simpleza aparente, ya Teatro de Las Estaciones era un nombre sólido en nuestro panorama escénico, como lo demostró además la reverencia de la crítica, el aluvión de premios, y las risas y aplausos de los niños de toda la isla.

A la par de todo eso, la necesidad de un rescate de la tradición titiritera cubana se hacía imprescindible. Con su poder de convencimiento, Rubén Darío Salazar se había empeñado en restituir nombres esenciales a nuestra trayectoria, y eso no sería posible hasta que los Camejo y Carril fueran rehabilitados, devueltos a la luz plenamente, dejando atrás el eco insano de la parametración que sufrieron y el silencio que los persiguió incluso tras el paso de esas aguas negras. Solo, o junto a Yanisbel Martínez, entrevistó a los discípulos, colaboradores, amigos y familiares de ese núcleo en pos de restaurar la memoria hasta donde se pudiera. La participación del grupo en el Festival de la Fundación Jim Henson en New York les permitió al fin conocer a Carucha, única sobreviviente de aquella célula, y que de inmediato dio su bendición a Teatro de Las Estaciones, libre de rencores y resentimientos. Una exposición como la que se abrió dentro del Taller Internacional de Títeres en el 2000, titulada *Pepe Camejo, un día, una vida*, fue un paso decisivo. Porque una cosa es saber y otras ver, y ahí se mezcló todo eso, ante





los títeres diseñados por ese hombre excepcional, salvados de tantas contingencias y desprecios. Y ya Rubén acariciaba otros sueños que tenían, en los desafíos de los fundadores del Teatro Nacional de Guíñol (TNG) numerosos puntos de partida.

Esos proyectos se activaron con rapidez. Para la visita de Carucha Camejo a la isla, la única que hizo desde su exilio con carácter público, se estrenó *En un retablo viejo*, obra en la que se evocaba a los personajes que ella, su hermano y Carril animaron en los años cincuenta e inicios de los sesenta, en el 2002. Con el estreno de *La Caperucita Roja*, en el 2001, el texto de Modesto Centeno que abrió la senda de una dramaturgia titiritera en Cuba, ese sentido de homenaje se prolongó. Desde una visualidad que remitía al cubismo y al cine silente, fue la antesala de la obra que cerró esta segunda etapa. Entre los papeles de los Camejo apareció la versión de Carucha sobre el libreto de André Hellé *La caja de los juguetes*, que con música de Claude Debussy se convirtió desde su estreno en 1919 en un título mítico del repertorio titeril. El Teatro Nacional de Guíñol lo había añadido a su órbita, en agosto de 1964.

Gracias al entrenamiento de los espectáculos previos, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero decidieron asumir esa pieza como el próximo estreno de Teatro de Las Estaciones. Y a partir de ahí, otra vez, hubo un cambio radical.

3

Cuando *La caja de los juguetes* gana el premio a la mejor puesta en escena del Festival Nacional de Teatro del 2004, en Camagüey, compartido con *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, de Argos Teatro; se produce algo sin precedentes en la historia del evento. Por vez primera una puesta de teatro de figuras alcanza el lauro, en igual reconocimiento a un montaje de teatro «con actores» o «serio», según el nivel de recelo o ignorancia de quienes, en Cuba, aún siguen considerando esta variable escénica como algo menor. También en eso ha triunfado Teatro de Las Estaciones, consiguiendo que a la hora del repaso de la vida real de nuestra escena, sea inevitable e imprescindible mencionar a ese núcleo matancero. La versión, a partir del libreto de Hellé y Camejo, dinamizaba los elementos muy sencillos del original, y sugería metáforas visuales que Zenén Calero reinterpretó a partir de la escuela impresionista y los primeros ejemplos del cinematógrafo. El deslumbrante resultado dio inicio, sin dudas, a la etapa de consagración de Teatro de Las Estaciones.

Lo que ha sido desde entonces la órbita del grupo es, por suerte, no solo la confirmación de lo alcanzado con ese empeño tan desafiante, sino la consiguiente apertura del repertorio a nuevos experimentos, en cadena imparable hasta hoy. Tras un repaso consciente de las virtudes de *La caja de los juguetes* y de los objetivos que cristalizaron en dicha puesta, el equipo dirigido por Rubén Darío Salazar ha re combinado esas obsesiones y nuevas interrogantes en pos de asegurar el estilo, pero no repetirlo, hasta el presente. En un periodo de intensa colaboración con mi propia dramaturgia (ocho espectáculos), se fundamentó la imagen que el núcleo ahora puede mostrar en Cuba y en eventos internacionales, y que se abrió luego a otros autores y retos de muy diverso carácter. La dinámica interna que poco a poco asumió a otros actores y actrices (Iván García y María Laura Germán, Yerandi Barsart, Aniel Horta... serán parte de la renovación, en contacto estrecho con los veteranos), también perfiló un acento expresivo que ha rehuido el retablo tradicional, tras la otra experiencia de madurez, que fue, para el público adulto, el estreno de

La virgencita de bronce, a partir de otro sueño de los Camejo y Carril, reinversión titiritera de la gran novela cubana del siglo XIX, *Cecilia Valdés*. La síntesis expresiva, la investigación en pos de nuevas texturas, los atrevimientos con otras dramaturgias, hicieron que lo que para muchos pudiera parecer un seguimiento predecible al repertorio fundacional del TNG, se convirtiera en una manera de heredarlo desde la discusión y la contemporaneidad, como quien recoge un guante para usarlo en gesto nuevo, y no como simple mimesis de lo que maestros a quienes ninguno de los integrantes de Teatro de Las Estaciones pudo ver en vivo, nos aportaron como posible memoria. En esa línea se incluye también *El patico feo*, donde Hilda Elvira Santiago, compositora matancera a la que Rubén acudió para solucionar zonas de *La virgencita...* desplegó todo su saber, ganando fuerzas hasta llegar a la partitura de *Federico de noche*, homenaje a Lorca, que se unió a la secuencia que también refundaba las biografías de Dora Alonso y Bola de Nieve (contando su vida directamente desde sus propios temas y grabaciones) con los estrenos de *Una niña con alas* y *Por el monte carolé*, para corroborar que el colectivo no aspira a convertir en cátedra inamovible ninguno de sus hallazgos ni las comodidades de lo aprendido en el oficio persistente.

Es de esa libertad y de esas apetencias que se nutren los espectáculos siguientes. Del concepto de revista musical que unifica las escenas y poemas musicalizados por la soprano Bárbara Llanes en *Canción para estar contigo*, a *Cuento de amor en un barrio barroco*, centralizado por William Vivanco y el apoyo en vivo de la Orquesta Faílde. De ahí a la garra experimental de *El irrepresentable paseo de Buster Keaton*, nuevamente sobre Lorca, pasando por las estancias martianas que han sido *Los zapaticos de rosa* y *Los dos príncipes*. Y del aire más contemporáneo en la relectura de un clásico inevitable en todo repertorio titiritero que se respete, con *Pinocho/corazón madera*; a una vuelta a Lewis Carroll con una niña de inquietudes más cercanas a las nuevas generaciones como protagonista de *Alicia en busca del conejo blanco*. Poco a poco el espectro temático se abre a asuntos aún entendidos a manera de tabúes, como la muerte, la soledad, la necesidad de reafirmar una identidad ante la indiferencia o rechazo de los otros, la individualidad como afirmación de un carácter, la diversidad de afectos y cariños posibles entre seres humanos, y siempre un anhelo de poesía matizado con un humor que conecta a infantes y adultos ante cada entrega, como sucede con *Retrato de un niño llamado Pablo*, uno de los más recientes estrenos, acariciado por Rubén durante varios años, a partir de un cuento de la catalana Carmen Fernández, concebido como una suerte de psicoanálisis que descifra el misterio tras los sueños de su personaje central, al tiempo que denuncia la banalidad, superficialidad y escasa atención que los padres, en esta era digital, pueden imponer a sus hijos.

Mientras, en lo estético, Zenén Carlero sigue probando nuevas texturas y variantes. Trabajando en una escala onírica para *Federico de noche*, que incluye telones, vestuarios amplios, y máscaras, o reduciendo la escala de color a negro, blanco, gris y rosa en *El irrepresentable paseo...*, también se da gusto haciendo aparecer y desaparecer al gato de Cheschire en una fabulosa escena de luz negra, o imagina una Yemayá tricéfala para un momento de *Barrio Barroco*, confabulándose con cineastas y animadores de técnicas computarizadas, o volviendo a una línea clásica, de vestuario de época exquisito, en *Los zapaticos de rosa*. Y demostrando que también es capaz de hallar otras gamas en Martí, explorando el teatro de sombras y una atmósfera luctuosa en *Los dos príncipes*. Trabajando a conciencia para la pequeña sala que al fin es la sede del grupo, y que queda a un paso de su propia galería y del Jardín Pelusín del Monte, entendido todo ahora como un único centro cultural, es dueño de la visualidad de un espacio que, aunque reducido, le permite probar diversas fórmulas dentro de esa pequeña caja negra. Los elementos son por lo general traídos a escena por los actores y desaparecen cuando ya no son necesarios, el vestuario y la utilería se conjugan como valores para apuntalar a la figura animada y al discurso verbal, prescindiendo no del lujo, sino de lo innecesario. A eso, a esa sencillez tan efectiva y luminosa, también se le llama maestría.

Pero eso no es el único síntoma de vida de Teatro de Las Estaciones. Desde su seno se consiguió que Cuba regresara a ser parte activa de UNIMA Internacional, y la filial cubana de esa añeja institución ha generado talleres, conferencias, visitas de maestros, exposiciones, ediciones, etcétera, mediante el diálogo intenso de Rubén con sus colegas extranjeros. El libro *Mito, verdad y retablo: el guiñol de los Hermanos Camejo y Pepe Carril*, que escribimos conjuntamente, devolvió no solo esas presencias al mosaico cultural de la isla, sino que además recuperó y rehabilitó otros pasajes y figuras primordiales de la tradición teatral

cubana, ganando el Premio de la Crítica Literaria en el 2012. Desde el Diplomado que Freddy Artiles consiguió implantar dentro del plan de estudios de la Facultad de Arte Teatral, también se entregó a sus discípulos conocimientos e información que Teatro de Las Estaciones ha querido compartir con otros talentos: una actitud que ha sido siempre visible en este núcleo. A su manera, el colectivo ha construido un espacio para todas y todos, no solo una historia de espectáculos, premios y continuidad, sino también un laboratorio del cual han emanado muchos otros signos de perdurable vitalidad.

Y no quiere decir esto que a lo largo de los veinticinco años todo haya sido color de rosa. Ni lo es aún. No han faltado polémicas, disgustos, desentendimientos, silencios y rechazos. Ni quienes, tras haberse acercado al grupo, lo han traicionado de esta u otra manera. Incomprensiones y demoras, entradas y salidas, proyectos inconclusos o en espera del momento ideal para que salgan a la luz... todo eso que forma parte de la órbita real de una agrupación, también es parte de Teatro de Las Estaciones. Solo que eso no ha conseguido, ni conseguirá, detenerlo. Las ganas de obrar e iluminar han sido mucho más poderosas, en este colectivo que, como digo a manera de broma, es como el país que tantas veces ha recorrido, un eterno verano, más que otoño o un poco de ese invierno, el «invierno universal», del que hablaba en *Aire frío* Luz Marina Romaguera. Un estío de mucho calor creativo, de poderosas ganas de renovación, que asimila información que proviene de fuentes múltiples, y no deja nunca de retarse, de investigar, de concebirse como una isla, nunca aislada, de puentes abiertos hacia otras conocimientos y futuras experiencias.

4

Quizás lo más fácil sería decir: así han sido estos veinticinco años. A la hora del recuento, en un país cuya estructura teatral ahora se pregunta qué hacer con colectivos de muchas décadas de cumplimiento laboral pero escaso o desvaído logro estético en sus últimos tiempos, eso daría tranquilidad a algunos. Porque en Teatro de Las Estaciones estamos hablando de una intensidad que se ha logrado mantener viva y a la vista, a pesar de obstáculos y desentendimientos. La historia de un grupo teatral no es solo la de sus espectáculos, premios y logros. Es la de una cohesión en términos de poética e identidad que debe refrendar su presencia en otra clase de repasos, en el instante en el que nos preguntamos por una ganancia y una herencia en términos culturales, y sobre todo espirituales, que son la verdad de una apuesta estética, si esta no se conforma con ser una nota al pie de ciertos discursos. Teatro de Las Estaciones posee su voz, su perfil, y su agenda de retos. No todos los grupos del país pueden asegurar tales cosas, sin las cuales su futuro inmediato sería un paisaje borroso. Con fe, con tenacidad, con

Federico de noche, Teatro de Las Estaciones
Dirección: Rubén Darío Salazar



FOTO: JUAN JOSÉ PALMA

obstinación incluso, es un núcleo que ha luchado por aportar a nuestra memoria los referentes sin los cuales ese futuro mismo no sería tan pródigo, y en el que el niño y el adulto de la isla, en tanto espectadores, deberán estar reflejados con interrogantes aún más arduas. En su oficina de la sala Pepe Camejo, Rubén Darío Salazar muestra una pared llena de placas, premios, trofeos, diplomas, a los que me refiero a veces en son de burla, tratando de encontrar alguno que todavía no posea. La broma tiene otro matiz, porque me consta que ese muro no es nunca un valladar, una colección de vanidades que consiga detener a los líderes de Teatro de Las Estaciones. Recapitulando ese cuarto de siglo que ya ocupa en nuestras vidas esta agrupación, se puede llegar a fechas, datos, ausencias por cubrir, rehabilitaciones y restauraciones esenciales, que van más allá incluso de lo que pueda asumirse como valioso para el movimiento titeril cubano. Un espectáculo sobre otro construye una imagen que se va asentando en el recuerdo, y en el tesoro mayor que es el que acumula saberes y desafíos. Eso es lo que celebro ahora, tras haber presenciado los veinticinco años en los que puedo, como tantas y tantos, añadir una experiencia, cierta nostalgia, y además, por supuesto, nuevos retos a un grupo que seduce y molesta, porque justamente, se ha propuesto ser una provocación ambiciosa, que no pretenciosa, a favor de la verdadera noción de cultura que debería sernos más querida y estar mejor protegida.

Conversar con Roberto Espina o Frabrizio Montecchi, divertirme con las locuras de los hermosos integrantes de XPTO o reconocer el empeño de un grupo como Arbolé en alguna edición del imprescindible Taller Internacional de Títeres, discutir con Armando Morales o intercambiar referencias con Shaday Larios, sorprenderme cuando Xiomara Palacio activó delante de mí el mecanismo que hacía crecer

mágicamente la nariz del Pinocho diseñado por Pepe Camejo, estremecerme ante los títeres de inspiración africana que ese mismo genio creó para *Ibeyiañá*, sentarme durante toda una tarde con Carucha Camejo en New York o trabajar allí con el entrañable Manuel Morán, emocionarme cuando una imagen apuntada en uno de los libretos que escribí a petición del grupo es reinventada por Zenén Calero como una metáfora aún más potente, dialogar con Elvira Santiago o Bárbara Llanes y tantos otros colaboradores. Todo comenzó para mí aquella tarde de 1996 en la que, a falta de un operador de luces y de audio, Marilyn Garbey y yo tuvimos que asumir esas tareas en la salita de teatro del Museo de Arte Colonial, para que pudiera añadirse *Un gato con botas* a la cartelera del Yorick, aquel evento que inventamos en la Asociación Hermanos Saiz con la agenda secreta de lograr que grupos de gente talentosa que aún no poseían el reconocimiento oficial del Consejo de las Artes Escénicas al fin lo obtuvieran. Tanto tiempo después, Teatro de Las Estaciones se encuentra a la cabeza de la vanguardia artística de nuestra nación. No de la que se entiende cómodamente por tal, sino de la que esperamos aún más retos y conocimiento. Y belleza. Porque al final de eso se trata. De asomarnos al escenario de un verano infinito para que la luz de esa estación nos recuerde, como un golpe de aplausos, qué significa en verdad el agradecimiento por sentirnos vivos. **rt**

El irrepresentable paseo de Buster Keaton
Teatro de Las Estaciones. Dirección: Rubén Darío Salazar



FOTO: ERNESTO CRUZ HERNÁNDEZ

UNA VISITA AL CENSOR

CUADRO DRAMÁTICO EN VERSOS

libreto 116



José Jacinto Milanés (Matanzas 1814-1863) Poeta, dramaturgo y ensayista. Uno de los principales cultivadores del drama romántico en lengua española. Considerado como el primer ingenio poético cubano. Casi toda su creación se desarrolló desde 1835 y hasta 1843, periodo enmarcado en el romanticismo de la literatura española.

De las tertulias en el hogar de Del Monte nace *El Conde Alarcos*, drama que fue estrenado con gran éxito de crítica en 1838 en La Habana, en el Teatro Principal, por la Compañía Duclós.

Por ese tiempo estrenó en su ciudad natal la comedia de costumbre *Una Intriga Paternal*, y escribió otras obras para la escena como *El Poeta en la Corte* y sus cuadros dialogados *El Mirón Cubano*, que no concluyó.

UN NUEVO CUADRO DE EL MIRÓN CUBANO

LEONARDO SARRÍA

Aun cuando las palabras de José Jacinto Milanés sobre cómo concibió los cuadros de *El Mirón cubano* son conocidas, en razón del hallazgo que quiero ahora presentar, me siento obligado a citarlas nuevamente. En carta a su mentor Domingo del Monte, el 14 de octubre de 1840, Milanés le escribiría:

Aquello que le anuncié en mi última carta sobre ciertos cuadros dramáticos de costumbres en verso, prometiéndole explicación, es lo que usted va a oír. Buscaba yo un modo de escribir artículos de costumbres sobre nuestro país, resuelto por los consejos de usted a pintar nuestras cosas cubanas y dejar las peninsulares, cuando discurriendo sobre un método variado y ligero para componer dichos artículos, di con uno que me parece reunir todas las ventajas. Cada artículo o *cuadro* viene a ser un pequeño drama con su exposición, enlace y desenlace y en el que pienso desenvolver un principio moral aplicable a nuestros usos. Por supuesto: cada cuadro viene a ser la pintura de una preocupación, que trato de hacerla ver bajo un punto de vista claro y desembarazado. Hágolos dramáticos para darles una forma más graciosa y animada, e introduciendo en cada dramita el personaje del Mirón, como una especie de observador que sirve de instrumento para envolver la trama, pongo en su boca con más facilidad la intención moral que me propongo. Catorce cuadritos de estos llevo compuestos en menos de un mes, trabajo cuyo volumen viene a ser como el de dos dramas grandes; y ahora los estoy poniendo en limpio para remitírselos a ver si merecen su aprobación. Aquí se los enseñé a Echeverría y parece que le han gustado, igualmente que a Palma y Villaverde. ¡Dios quiera que con usted me suceda lo mismo! Los hago en verso, porque me hallo tan atado para escribirlos en prosa, que no me fue posible emprenderlos bajo esta forma. Yo los escribo tales como me ocurren y no desecho ni limo nada: después de escritos, veo que para imprimirlos será necesario mochar algunos trozos que encabritarían al censor. Los títulos de algunos de estos cuadros son: *El colegio y la casa*, *El tú y el su merced*, *Hijo y padre literatos*, *Saber algo*, *La mujer dictando*, *Una visita al censor*, *Es [sic.] hombre de bien*, *La mujer de talento*, *El hombre indecente*, &c. He procurado que mi estilo sea claro y familiar, y las tintes con que dibujo nuestras costumbres he procurado que participen de la vigorosa aspereza del pincel de Tanco más bien que de la suavidad de Villaverde. Pinto la clase media e ínfima de nuestra sociedad, porque hablando en plata, no tenemos clase alta y culta.¹

De los catorce cuadros referidos, nueve («El colegio y la casa», «El inconsecuente cuerdo», «El tú y el su merced», «Saber algo», «Hijo y padre literatos», «La mujer dictando», «El hombre indecente», «El hombre de bien» y «No es mal muchacho») se publicaron en la edición de *Obras* de 1846 y tres más («La mujer de talento», «Volvámonos al campo» y «¡Por necesidad!») aparecerían luego en la edición de 1865. De manera que solo dos, uno de ellos de título ignorado, pues no figura en la relación de Milanés, seguían hasta hoy inéditos, sin que se supiese su paradero.

El reciente anuncio de la digitalización del fondo José Augusto Escoto, perteneciente a la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard, me animó a revisar parte de los materiales acopiados por el notable bibliógrafo matancero y, para mi sorpresa, encontré allí un documento de dieciocho folios, en cuya primera página —rota en el borde superior— el nombre del Mirón,

¹ José Jacinto Milanés: *Con la lengua de la pluma. Cartas enviadas y recibidas por José Jacinto Milanés*, pp. 270-271, compilación, introducción y notas de Cira Romero, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2018.

junto al resto de los personajes (D. Dimas, D. Pánfilo y D. Eusebio), me hizo sospechar enseguida. Su lectura me descubrió que se trataba del cuadro «Una visita al censor», compuesto ya en el momento en que Milanés le diera detalles del proyecto a Del Monte. Cotejada la caligrafía con la de otros originales del autor, puedo aseverar que el manuscrito es suyo y no copia de Escoto, quien probablemente pensaría incluirlo en un tomo de teatro para la edición de 1920, que no llegó a rebasar el volumen de *Poesías*.

La pieza, llamativa en varios aspectos, lo es principalmente por el asunto focalizado, el cual, aun exceptuando esos trozos que sería «necesario mochar» antes de imprimir («Y tira contra las leyes / y dice que los cubanos / somos todos unos bueyes»), encabritaría seguramente al censor, al verse a sí mismo convertido en personaje. Según la carta de Milanés, el censor de teatro en Matanzas era por entonces «Casal [José María], hombre ilustrado [...] y que a mi parecer no será tan cosquilloso y retrechero como lo son sus cofrades habaneros». ² Abogado, discípulo de Félix Varela, miembro de la Diputación Patriótica de Matanzas y de la Sociedad Económica de La Habana, José María Casal (1801-1874) fue amigo de Del Monte y Félix Tanco, pero, al menos en 1840, no lo era de Milanés. Algo parecido a lo dicho en la misiva refiere D. Eusebio a propósito del censor: D. Dimas es «patriota», de «cultura superior» y con él la censura que rige al «matancero suelo» es ilustrada; mas el elogio viene de alguien, lo sabremos después, que únicamente repite lo que ha oído decir y que jamás se había sometido a su «pluma censoril». Los trazos que de D. Dimas se nos muestran en el cuadro representan un funcionario sin paga, que ha decidido, en consecuencia, solo leer las obras cortas y relegar las extensas hasta vencer por olvido o cansancio a sus autores; un individuo *básico*, más preocupado por su estómago y por quedar limpio de graves responsabilidades, que por cumplir cabalmente su encargo. Autoproclamado enemigo de la «romántica grey» y de sus excesos ideológicos, no es él, sin embargo, sino el impresor, movido por un argumento de carácter económico («Que la opinión de mi imprenta / padece en ello y en fin / que es nula en todo la venta»), el que obstruye las pretensiones dizque poéticas de los hermanos D. Eusebio y D. Pánfilo. Como en «Hijo y padre literatos», la ruindad de los noveles escritores, que luchan entre sí por ganar los favores de censor e impresor, salta a la vista. Los dos acuden a estrategias y recursos para demeritar la obra del otro y validar la propia. Puesta en solfa del sistema literario en Matanzas (producción, censura e impresión), la caricatura y el ridículo hacen las delicias de «Una visita al censor», desde la gracia de los parlamentos, los apartes e inclusive los títulos —*Edén* y *El látigo segundo*— que los Machín han dado a sus respectivos textos (el último, en clara referencia a Bartolomé Crespo y Borbón —recuérdese su colección de poesías satíricas *El látigo del Anfibio*, 1839-1840—, de quien D. Pánfilo se proclama sucesor). Ni siquiera el Mirón, conciencia crítica en escena, que declina al final compartir la mesa del almuerzo con D. Dimas, se salva de la burla, temeroso de ser tomado por «padrino» del *Edén* y de «ir a dar en un abismo / si hay algún paso blasfemo». Miedo político, ambición, mediocridades y dobleces —semeja indicarnos el cuadro— jalonan los predios letrados de esa clase media hacia la que la lente de *El Mirón...* se dirigía. No comer en casa de la censura y escribir, en cambio, de lo que en ella había observado era indudablemente «algo mejor». 

² *Ibidem*, p. 269.

UNA VISITA AL CENSOR

Cuadro dramático en verso

Personas

D. DIMAS
D. PÁNFILO
EL MIRÓN
D. EUSEBIO

Casa de D. Dimas. Salen D. Eusebio y el Mirón.

D. EUSEBIO. Hola! D. Dimas no ha abierto su cuarto escritorío?

MIRÓN. No

D. EUSEBIO. Eso es lo que dudo yo que es hombre madrugador.

MIRÓN. Pues el cuarto aún no lo abrió.

D. EUSEBIO. Y en la casa del censor el señor Mirón qué busca con aire tan pensador? Si mi señor no se ofusca viene usted a censurar alguna comedia chusca? Vamos: no quiera negar lo que esa falsa sonrisa me acaba de declarar.

MIRÓN. Reírme es cosa precisa de ver qué distinta idea traigo que usted no divisa. Pero extraño que usted crea que el que es Mirón necesite más motivo que el que vea para que un censor visite. El ridículo conmigo no halla seguro escondite.

D. EUSEBIO. El ridículo! Pues digo que en casa de este censor no ha de hallarlo usted, amigo. Sépase usted [roto] Don Dimas es [roto] de cultura superior. Hoy el matancero suelo tiene su literatura en punto de caramelo.

MIRÓN. Por qué?

D. EUSEBIO. Porque la censura que hoy la rige es ilustrada.

MIRÓN. Qué lisonjera pintura!

D. EUSEBIO. Pero no exagero nada.

Sí: la pluma censoril hoy está bien empuñada. Y la prueba más gentil es que yo, vate novel, novel, pero no servil, media resma de papel traigo de versos, a fin de que los censure él.

(Saca un gran manuscrito.)

Y cuando Eusebio Machín celebra a un censor es claro que no es un censor rüin. Dígolo porque es muy raro que un romántico tan puro como yo, tan sin reparo tan insurgente y tan duro elogie a un hombre que mocha pensamientos.

MIRÓN. Es seguro.

D. EUSEBIO. Pero este es una melcocha, un buen hombre, a cuyos ojos un pincel es una brocha. Nunca lee con anteojos, y firma a prisa, y no ve vestiglos ni trampantojos.

MIRÓN. Español?

D. EUSEBIO. Qué dice usted? Hijo de aquí [roto]emos Una mina.

MIRÓN. Ya se ve.

Pero mientras esperemos que se abra el cuarto, es muy justo creo yo que nos sentemos.
(Se sientan en unas sillas.)

D. EUSEBIO. Oh! Con muchísimo gusto y si usted lo tiene a bien...

MIRÓN. *(Ya de sentarme me asusto!)*

D. EUSEBIO. Leeremos aquí mi *Edén* un poema en veinte cantos y romántico también, que el día de todos Santos empecé a escribir y ayer lo acabé.

MIRÓN. Cómo! Son tantos?

D. EUSEBIO. Pero se pueden leer. Hay mucho romanticismo en ellos.

MIRÓN. *(Me va a moler!)*
Mire usted...

D. EUSEBIO. Lea usted mismo.
MIRÓN. Sí señor: pero quisiera
(¡Dios me saque de este abismo!)
que la lectura no fuera
en un zaguán, donde un perro
que ladre por ahí fuera
nos distraerá.
D. EUSEBIO. Y no es yerro.
MIRÓN. (¡Es dócil!) Esto requiere
un cuarto oscuro, un encierro
una cárcel si usted quiere
para fijar la atención
en las bellezas que hubiere.
D. EUSEBIO. Tiene usted mucha razón
mañana me paso el día
allá en su cuarto...
MIRÓN. (Ah Nerón!)
D. EUSEBIO. Y leeré en su compañía
estas veinte pequeñeces,
Oh, y el canto de *la Orgía*,
los leeremos tres veces.
MIRÓN. O cuatro (si tú me pescas)
D. EUSEBIO. Agotando hasta las heces
[ilegible] mujeres frescas
se dará un hartazgo usted
de bellezas romancescas.
MIRÓN. Mil gracias por la merced.
D. EUSEBIO. Lo que yo quisiera antes,
por no verme en una red,
fuera que en breves instantes
echara su visto bueno
a mis pobres consonantes
el censor. Lo que yo peno
con mis obras!...
MIRÓN. (Eh no cuenta
con el sufrimiento ajeno!)
Un remedio se presenta.
Usted que según parece
en esta casa frecuente...
y aprecio al dueño merece
toque a la puerta, valido
de lo que él le favorece.
D. EUSEBIO. La primer vez que he venido
es hoy.
MIRÓN. Usté no alabó
al censor?
D. EUSEBIO. Cosas que he oído.
Mi hermano me le pintó
como un hombre docto y culto,
mas no le conozco yo.

MIRÓN. Pero el juzgar de él a bulto...
D. EUSEBIO. Yo tengo tanto deseo
de que no se quede suelto
mi poema, porque [roto]
que no es pésimo del todo,
que lo que imagino creo.
Y si el juzga de otro modo?
Si el rechazare el poema.
Diré por ahí [*sic.*] que es un godo.
MIRÓN. Pues señor: no es mal sistema
para ser original.
D. EUSEBIO. Si él mutila, que me tema.
(*Sale don Pánfilo.*)
D. PANF. Y el censor?
D. EUSEBIO. Durmiendo.
D. PANF. Hay sol?
D. EUSEBIO. Tú no me dijiste que era
un hombre tan matinal?
D. PANF. Me lo dijeron.
D. EUSEBIO. Pues fuera
buen chusco que me estuviese
aquí la mañana entera.
MIRÓN. Dígame usted quién es ese
estrafalario?
D. EUSEBIO. Es mi hermano.
MIRÓN. Dispense usted que dijese
que es así.
D. EUSEBIO. Su traje llano
en demasía lo hace,
pero este es todo un cubano.
D. PANF. Sabes tú que no me place
que duerma tanto el censor?
D. EUSEBIO. Por qué?
D. PANF. Porque me deshace.
Aquí traigo el borrador
de los versos que te dije
que ya vendí al impresor:
Él su censura me exige
y la verdad esta calma
me desespera y me aflige.
D. EUSEBIO. Hombre! Me has llegado al alma
con eso que me refieres.
D. PANF. Yo me he llevado la palma.
Cómo ha de ser? Tú qué quieres?
D. EUSEBIO. Pero ese impresor es hombre
de doscientos pareceres.
D. PANF. Como yo tengo más nombre
que tú...
D. EUSEBIO. Pero él me ofreció
comprar mi *Edén!*

D. PANF. No te asombre.

D. EUSEBIO. No me asombre! Cómo no?

Pues si me compró el tema
cómo tus versos compró?
Tú sabes que su sistema

☛ fue comprar tu obra o la mía.

D. PANF. Y yo he ganado el problema.

D. EUSEBIO. Pero es una villanía.

D. PANF. Las poesías graciosas
tienen más fama hoy en día.
Ya yo te dije estas cosas
y tú muy porfiado haciendo
poesías horrorosas.

MIRÓN. (¡El suceso es estupendo!)

D. PANF. Yo que del Anfibio soy
sucesor (¡digo y tremendo!)
un nuevo látigo doy,
y con él pienso ganar
un congo.

MIRÓN. (Atónito estoy!)

D. EUSEBIO. Pues yo no puedo pasar
por esa y el impresor
me la tiene de pagar.

D. PANF. Tú vas a hablar al censor
para censurar tu *Edén*?
Ya es inútil tu sudor.
Aunque gratis se lo den
el impresor no lo toma:
esto lo sé yo muy bien.

D. EUSEBIO. Pues tú eres el que me embroma.

D. PANF. Tú sabes...

D. EUSEBIO. Lo que yo sé
es que es pesada tu broma.

D. PANF. Que cada autor tiene eh!
su egoísmo literario
y si yo te la jugué
fue un ardid muy necesario
para vender mi cuaderno.

D. EUSEBIO. Conque tú eres mi contrario?

D. PANF. Yo no. La prueba es que alterno
contigo.

D. EUSEBIO. Pues voy a ver
a ese impresor del infierno.
Porque al fin me haga saber
con qué derecho compró...

D. PANF. Hombre! Te vas a perder.
Eso te lo digo yo.
Además si no censuras
tus versos, qué logras, Oh!

D. EUSEBIO. Pues en tantas apreturas
lo he de hacer todo a la vez
para no quedarme a oscuras.
Voy con toda rapidez
a decirle al impresor
que es un bribón y un soez.
Usted...

MIRÓN. (Esta sí es peor!)

D. EUSEBIO. Señor Mirón, que ahora viene
a hacer visita al censor,
supuesto que no le tiene
ningún trabajo, y en vista
de que al Parnaso conviene,
tome el manuscrito, asista
a la censura y responda
a todo como un artista.

MIRÓN. Y si el censor me lo monda
si lo proscribe todo él
con reprobación redonda?

D. EUSEBIO. Él no será tan cruel.
Tome usted: yo de la imprenta
volveré como un lebel. (*Vase.*)

MIRÓN. Lo que don Eusebio intenta
de censurar una obra
que es cuestionable su venta
es cosa que está de sobra.

D. PANF. Él la imprimirá en La Habana.

MIRÓN. Es que tengo otra zozobra.
El *Edén* es cosa llana
que tiene un romanticismo
no visto en tierra cubana.
Su autor me dijo aquí mismo
que es obra fiera y yo temo
ir a dar en un abismo
si hay algún paso blasfemo,
si tira alguna estocada
al gobierno, yo me quemó,
pues no conociendo nada
al censor, él creará
siendo esta obra mi ahijada,
que si el padre me la da
a bautizar, como el padre
el padrino pensará.

D. PANF. Por ese lado, compadre,
no tiene usted que temer,
que él hará cuanto a usted cuadre.
He sabido con placer
que es el hombre más bondoso
que se puede conocer

MIRÓN. Y por qué no es cosquilloso?

D. PANF. Porque dicen que es patriota denodado y animoso.

MIRÓN. Patriota!

D. PANF. Si se le nota un cierto liberalismo. Dicen que no es ningún jota.

MIRÓN. Sin nada de pedantismo?

D. PANF. Dicen que no: todo esto no lo sé yo por mí mismo. Ahora es cuando me he puesto a escribir, y voy a ver si el tal rumor no es supuesto.

MIRÓN. (Será verdad? Puede ser.) Todo eso que usted me cuenta me ha colmado de placer; pero extraño que no sienta a lo español un censor que al gobierno representa. El cargo que le da honor el gobierno se lo paga.

D. PANF. No hay tal paga: no señor. Es menester que lo haga todo gratis: de aquí nace que con nada se estomaga: de aquí que todo le place. Si dicen que es cosa rara los mil extremos que hace con los autores. No para a nadie, a nadie retiene y a todos pone una cara... (Hablar así me conviene, por si él dentro escucha esto.) No hay nada que le disuene ni a nada pone mal gesto, y en cuanto uno le habla un poco dice: mucho! Ah por supuesto y firma.

MIRÓN. (Seré yo loco en creer esta noticia?)

D. PANF. En fin, él no es ningún coco. (*Ábrese la puerta del cuarto y sale don Dimas.*)

D. DIMAS. Señores...

D. PANF. Oh! qué delicia! Señor don Dimas, usted...

MIRÓN. (Tiene cara de justicia!)

D. PANF. Cómo está y doña Merced su esposa y el varoncito?

D. DIMAS. Muy buenos.

D. PANF. Tengo una sed de hablarle y verle...

D. DIMAS. Infinito lo estimo. Siéntese luego.

D. PANF. Por mostrarle manuscrito de versos, que si no llego a engañarme usted oirá con el debido sosiego.

D. DIMAS. Ah! Por supuesto. Es que oía...

D. PANF. (Qué amable, amigo!)

MIRÓN. (No hay duda.)

D. DIMAS. No se ha almorzado, y será preciso que usted acuda por la respuesta después, cuando no esté tan desnuda la máquina estomacal.

D. PANF. Oh! qué gracioso es usted

D. DIMAS. Qué tal es esto? Qué tal?

D. PANF. Es impropio que yo dé un juicio crítico mío, pero lo que solo sé es que ese libro es un río de chistes: las cancioncillas que es en lo que más confío tienen las mil maravillas y el mismo color profundo de nuestras ricas Antillas. Como escribo para el mundo cubano...

D. DIMAS. Mucho! Qué título?

D. PANF. Este: *El látigo segundo!* El chiste es un adminículo.

D. DIMAS. Ah! Por supuesto. Mas yo voy a llamarle a capitulo. El público se quejó del Anfibio muchas veces por lo que le disgustó. Chabacanadas soeces no pueden nunca agradar, si el gusto y juicio son jueces. Y como él ya dio que hablar tantísimo, y he sabido que usted lo quiere imitar, y que su tono ha excedido usted, pues si él fue grosero usted raya en atrevido, por ningún estilo quiero que ese libro que difama al público matancero, corra...

MIRÓN. (¡El don Pánfilo brama!)

D. PANF. Y lo quiere destruir...

D. DIMAS. Y este señor?
D. PANF. Trae un libro furibundo.
D. DIMAS. El señor es pensador?
D. PANF. Sí señor.
MIRÓN. Hay que advertir
que yo no soy el autor.
Yo he venido a conseguir
la rúbrica censorina
y nada más.
D. DIMAS. Es decir
que usted el libro apadrina?
MIRÓN. Qué sensato apadrinó
aquello que no examina?
D. DIMAS. Pues si usted no examinó
el libro por qué lo trae?
MIRÓN. Su autor me comprometió!
A usted es a quien le cae
el trabajo de mirar...
D. DIMAS. Y buenas penas me atrae.
Pero usted debe observar
que a ningún hombre le gusta
gratuitamente sudar.
El gobierno no se ajusta
a darme sueldo: las obras
me abruma.
D. PANF. No es cosa justa.
D. DIMAS. Luego las tristes zozobras
de ser responsable en todo:
luego otras trescientas sobras
de sinsabores. De modo
que por poderme entender
me he propuesto un cómodo.
MIRÓN. Cuál?
D. DIMAS. Solamente leer.
y censurar obras cortas
y que no me den qué hacer.
D. PANF. (Miedo mío! Qué me exhortas,
sí, medidos en tamaño
son pan pintado y son tortas
¡Oh bárbaro desengaño!)
Los trabajos de mi hermano
y los míos (yo me [ilegible]!)
MIRÓN. Mas cuando ponga en su mano
su libro un autor novel
y visitante tirano
con pesar clame por él
qué se hace usted?
D. DIMAS. Yo? Recurro
a un expediente críel.
A sus visitas me escurro

y si no escapo a su encono
doy disculpas que discurro.
MIRÓN. Y el escrito?
D. DIMAS. Lo arrinconó
sin leerlo y luego, al mes
con un negro se lo entono.
MIRÓN. Pues yo digo que no es
mal arbitrio.
D. DIMAS. Al fin desiste
y no me embroma después.
Pero ya mi almuerzo...
D. PANF. (Ay triste!)
D. DIMAS. En la mesa debe estar
y el hambre fina me embiste,
vamos: quiero examinar
cuál de los dos libros debo
esta ocasión censurar.
D. PANF. (Yo recelo que me llevo
chasco.) (*Entrega su manuscrito a D.
Dimas y el Mirón entrega el suyo.*)
D. DIMAS. Pensándolo bien (*los
coge en la mano*)
y mirándolos de nuevo,
debo decidir también
que entre el *Edén* y estos versos
me quedo con el *Edén*.
D. PANF. Los míos no son perversos.
D. DIMAS. Es verdad, pero son muchos.
D. PANF. Son graciosos y diversos.
D. DIMAS. Queme usted sus papeluchos
Don Pánfilo, o si no quiere
haga con ellos cartuchos.
MIRÓN. Con que al fin usted prefiere
este manuscrito?
D. DIMAS. Sí.
D. PANF. Usted no ve que me hiere
señor don Dimas, a mí
en lo más vivo?
D. DIMAS. Lo sé
pero esto se queda así.
D. PANF. Pero no repara usted
en el libro que ha escogido
D. DIMAS. Por qué lo dice?
D. PANF. Por qué?
Porque es un libro atrevido
incendiario, afrancesado,
emancipado...
D. DIMAS. Qué he oído?
D. PANF. Que tira contra el citado,
y caerá como un tizón...

D. DIMAS. Es cierto lo que he escuchado?

D. PANF. Mis versos sí que no son hechos para combatir ninguna preocupación...

D. DIMAS. Qué es esto?

D. PANF. Para instruir ni ilustrar ni nada de eso sino para hacer reír. Para probar lo que expreso vea como los titulo: el suspiro, el ay, el beso, en los cuales disimulo lo malo y canso lo bueno y a lo que es lícito adulo.

D. DIMAS. Pero este *Edén*?...

D. PANF. Está lleno de horrores contra los reyes.

D. DIMAS. Pues señor ya lo condeno.

D. PANF. Y tira contra las leyes y dice que los cubanos somos todos unos bueyes.

D. DIMAS. Pues señor, las mismas manos que escogieron el *Edén* le servirán de tiranos. Tenga usted. (*Le da al Mirón el libro.*)

MIRÓN. Está muy bien.

D. DIMAS. Y rompa el libro.

MIRÓN. Ese aviso al autor que se lo den.

D. DIMAS. Déselo usted. Es preciso ser duro contra esta gente.

MIRÓN. Le daré su Paraíso.

D. DIMAS. Se me ha puesto dar de frente a esta romántica grey hasta que toda la ahuyente. Versitos contra la ley? Versitos contra el estado, la madre patria y el Rey? Todo eso es fruto vedado. Nada: vengan los de usted los del género templado.

D. PANF. Lo único que en ellos sé es cantar la dulce piña el aguacate, el café, a los ojos de una niña, meditaciones, recuerdos, a amarla cuando me riña...

D. DIMAS. Usted sí que es de los cuerdos.

D. PANF. Como que sé dónde estoy...

MIRÓN. (¿Habrán clásicos más lerdos?)

(Sale D. Eusebio.)

D. EUSEBIO. Al fin vencí. Feliz soy

D. PANF. Qué dices.

D. EUSEBIO. Que al impresor
acabo de hablarle hoy,
(felices, señor censor)
y después de batallar
sobre la elección de autor,
haciéndole yo notar
con razones y con gritos
y cuanto pude emplear
que le honraban mis escritos,
me dijo que se allanaba
a imprimir mis manuscritos.

D. PANF. Los tuyos!

D. EUSEBIO. Si yo aceptaba
tan solo una condición
que a una carta confiaba.
Por no perder la ocasión
le dije al punto que sí
y él la hizo sin detención.
Cerróla y me dijo así:
esta no la he de leer
aquí delante de mí.
Con quien usted se ha de ver
es con el Mirón que es hombre
de juicio y de algún saber.
Dele la carta en mi nombre
y delante de su hermano,
para que este no se asombre,
ábrase la carta: es llano
que el Mirón, cuando la lea,
como tiene juicio sano
ha de avenirse a mi idea
o si tiene algún reparo
dígame usted que me vea.
No dijo más y yo aclaro
que vine corriendo...

MIRÓN. Pues venga
la carta.

D. DIMAS. (Suceso raro!)
(Abre el Mirón la carta.)

D. PANF. Lea usted y no se detenga.

MIRÓN. (Leyendo.) Señor Mirón, yo padezco
sin que algún consuelo tenga
cuitas que no las merezco.
Un tal Pánfilo Machín
a quien imprimir ofrezco
cierto libraco rüin,
no me deja a sol ni a sombra.

D. PANF. Miente!

MIRÓN. Calle usted hasta el fin.

(*Sigue.*) Por librarme de esta sombra
le dije que le imprimía
ciertas sandeces que nombra
sus versos, y yo a fe mía
creo que todo tendrán
exceptuando poesía.

Mientras este perillán
va al censor, he aprovechado
este claro en tanto afán,

D. PANF. Habrá impresor más malvado?

DIMAS. Calle usted.

MIRÓN. Por referir
a usted mi triste cuidado,
usted le quiera decir
que el disparate que intenta
no puedo yo suscribir.
Que la opinión de mi imprenta
padece en ello y en fin
que es nula en todo la venta.

D. PANF. No lea usted más. Qué ruin!
voy a ver a ese crüel...

D. DIMAS. Escuche, señor Machín.

D. PANF. No señor: es un infiel
y [roto] de causar en su casa.

D. DIMAS. Escuche usted!

D. PANF. Un tropel! (*Vase corriendo.*)

D. DIMAS. Pero qué es esto que pasa?

D. EUSEBIO. Señor, es cosa sencilla.
Su cólera que le abrasa
procede y no es maravilla
de que no quiere mi hermano
dar su escrito a la polilla.
El impresor, como es llano
prefiere mis versos...

MIRÓN. Pero,
señor poeta cubano,
no he concluido.

D. EUSEBIO. Ya infero
lo demás.

MIRÓN. Prosigo pues.

(*Lee.*)

Otro escritor majadero
Machín también hace un mes
que quiere que yo le imprima
otras sandeces. Este es.
Un romántico se estima
el tal: poeta espantoso
que aturrulla y que da grima;

mas como es caso forzoso
que el uno por chocarrero
y el otro por horroroso
son malos entrambos, quiero
que el muy alto y el muy bajo
tengan igual paradero.

D. EUSEBIO. Cómo?

MIRÓN. (*Lee.*) A usted se los encajo
diga [ilegible] a todos dos
que pierden tiempo y trabajo
y que piensen...

D. EUSEBIO. Vive Dios!

MIRÓN. En dar solo que reír
mas no llevándome en pos
soy de usted.

D. EUSEBIO. Que llevo a oír!
¿Tras de decir pesadeces
no me lo quiere imprimir?
Allá vuelvo una y mil veces
para preguntarle... (*Vase.*)

D. DIMAS. Amigo,
qué par de ridiculeces!
y lo más gracioso, digo!
es que no el impresor
su más temible enemigo.

MIRÓN. Pues quién ha sido?

D. DIMAS. El censor!
Yo permitirle imprimir
un libro trastornador!
Yo he resuelto destruir
la romántica semilla
y lo habré de conseguir.

MIRÓN. (No eres tú mala polilla
también.)

D. DIMAS. Pero ahora matemos
al hambre que me acribilla.
Entre usted y almorzaremos.

MIRÓN. Voy a hacer algo mejor.
Un cuadro y lo llamaremos
Una visita al censor.

CCPC 2:
LA REPÚBLICA LIGHT
(TEMPORADA III)

libreto 117



Pedro Franco (Las Villas, 1985) actor, director artístico y general de Teatro El Portazo, egresado de la Escuela Nacional de Artes en la especialidad de Teatro. Cursa la Licenciatura en Dramaturgia en la Universidad de las Artes (ISA). Ha trabajado en diversas agrupaciones del país. En el 2011 funda Teatro El Portazo y comienza una investigación sobre la gestión teatral que termina por incorporar a la poética de la agrupación. Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz, Uneac y de la ASSITEJ. Y ha sido merecedor en varias ocasiones del Premio Aire Frío y Villanueva de la Crítica (2015, 2018) de la Uneac. Ha dirigido, desde su grupo, la trilogía *En zona* (*Por gusto*, de Abel González Melo; *Antígona*, de Yerandy Fleites y *Semen* de Yuniór García), *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative (CCPC)* y *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative. La República Light (Work in progress)*, conjuntamente con María Laura Germán Aguiar. Tiene en proceso *Todos los hombres son iguales*, de Yuniór García.



María Laura Germán Aguiar (Matanzas, 1989) actriz, dramaturga, profesora y directora artística. Licenciada en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte (ISA), trabaja en Teatro de Las Estaciones, el Conjunto Dramático de Radio 26 (Matanzas) y Teatro El Portazo. Ha impartido docencia en la Escuela Nacional de Arte y actualmente en la Escuela Provincial de Arte de Matanzas, en la Cátedra Carucha Camejo. Tiene libros y artículos publicados en importantes revistas y editoriales. Ha sido premiada en varias ocasiones por su labor como escritora y actriz (Premio Villanueva, Premio Caricato, Premio la Edad de Oro, entre otros). Es miembro de la AHS, UNIMA y la Uneac. Como dramaturga y directora artística tiene en su haber *A dónde van los ríos* (Titirivida, Pinar del Río, Cuba y Teatro Paquelé, Sancti Spíritus, Cuba.), *Los dos príncipes* (Teatro de Las Estaciones, Matanzas, Cuba); *CCPC: La República Light* (Teatro El Portazo, Matanzas, Cuba) en codirección y coautoría con Pedro Armando Franco; *Todo está cantando en la vida* (un recital de afectos para Teresita Fernández) (Teatro de Las Estaciones, Matanzas, Cuba) con Rubén Darío Salazar.

UNA CÓPULA INFINITA EN EL TIEMPO*

OMAR VALIÑO

El teatro, desde tiempos remotos, es espacio donde se encuentran actores y espectadores para examinar vidas y circunstancias de cualquier momento de la historia, y proyectar luces y sombras de lo humano sobre la platea. Por eso es incómodo, arenoso, crítico.

Dicha coordinada guía hace años a Teatro El Portazo con el añadido de que promueven esos encuentros con el público como una fiesta. El legado vivo de un país es la carne y la sangre con que la agrupación liderada por Pedro Franco trabaja en Matanzas su conocida saga de *Cuban Coffee by Portazo Cooperative*. La larga segunda parte de CCPC, ahora apellidada *La República Light*, fue concebida para cuatro temporadas de veinticinco funciones cada una en espectáculos similares, pero no idénticos y mediante capas superpuestas de reconstrucción crítica sobre el respectivo precedente hasta totalizar cien. El cuarto no llegó a realizarse, pero la tercera parte completó cincuenta funciones por todo el país y cumplió, por tanto, el centenar propuesto.

Siempre en progresiva construcción y abierto, ha ido encontrando precisión en el lenguaje del espectáculo y sus objetivos. Su despliegue de energía, trabajo, belleza, vitalidad, buen humor e interacción lo hacen muy atractivo y, justamente, respuesta intrínseca a esa fricción entre discurso y realidad en la que hurga.

Para esta tercera parte se asume la tautología de referirse a ellos mismos en concomitancia con una estrategia documental y a la propia saga, gracias a un guion, basado en innumerables textos, de los codirectores Franco y María Laura Germán. El teatro como tribuna, la pasarela como circunscripción, las razones para hacer y proclamar un teatro político en clave de cabaret como un derecho que junta jolgorio y pensamiento.

Ante lecturas torcidas y malentendidos es un ejercicio de autodefensa, a la manera de Jorge Dimitrov ante el proceso de Leipzig o de Fidel ante el juicio del Moncada.

Cuando el Negrito del bufo y el vernáculo canta nuevamente «porque quisiera reír, cuando tengo que llorar», el Teatro se define a sí mismo en cubano por la «sistemática ruptura de lo trágico por lo cómico» y pincha la realidad misma. La estructura sigue oscilando entre monólogos y escenas colectivas, pero su fisiología es el reciclaje para edificar el sentido último de reconstruirlo todo a partir de lo hecho por la tradición y la historia de generaciones. De asumirlo todo.

Los múltiples enlaces, hilos, nudos, deseos, anhelos de una sociedad apretados en la expresión del teatro. Honor al pasado, a la memoria, a los héroes para quitar la herrumbre de la historia, limpiar y hacer. Se transponen los tiempos históricos, sus documentos, como si la vieja historia fuera ahora y al revés. Hablan con los versos y las palabras que ya fueron dichas y le suman nuevas. La canción eje de esta parte electriza el espinazo: «Cambia. Todo cambia. Pero no cambia mi amor».

Celebración de cuerpos de actrices y actores incombustibles, memoria actual de la realidad, testimonio político mayor desde los jóvenes, abordado sin complejos, con humor, sorna y choteo. Un homenaje a nosotros mismos, a lo que somos, a nuestra arquitectura espiritual, a la anatomía y la constitución de la que estamos hechos y en que somos. Una cópula infinita en el tiempo.

* Nota del autor: Este texto es una intersección de dos textos míos anteriores sobre el espectáculo

CCPC 2: LA REPÚBLICA LIGHT (TEMPORADA III)

... Dentro de CCPC Todo...

Personajes:

LA PUTA (María Laura German)
LA PERJUDICONA (Williams Quintana)
LA CABARETERA (Betiza Bismark)
LA MADRE (Williams Quintana)
LA MILICIANA (Iván García)
LA PIONERA (María Laura German)
EL HÉROE (Raudelis Torres)
LA PATRIA (Juan Luis Prado)
LA NOVIA (Camila Rodhe)
EL GALLEGO (Alejandro Castellón)
EL NEGRITO (Raudelis Torres)
LA MULATA (Betiza Bismark)
EL UNICORNIO (Adrián David Bonilla)

Temas musicales utilizados en el Primer Bloque

La Molienda
El Ratoncito Miguel
The show must go on
Bella Ciao
Muera el amor
Medio Peso
Mejor que tener talento

Sobre textos de: Pedro Franco, Isabel Cristina López Hamze, María Laura German, Israel Domínguez, Kike Quiñones, Iván Camejo.

PRIMER BLOQUE

1-Donde te canto, ¡te bailo y te como fruta!!!

#moliendocafe
#coreografias
#treslindascubanas

#elratoncitomiguel
#coreografia
#transformistas
#bellezaslatinas

2-Donde se machaca, se guapea, y se empuja la carreta

(Texto escrito por y para el director del espectáculo.)

#soledadenpublico
#pedrofranco

*Señoras y Señores bienvenidos otra vez
a esta especie de tribuna que llamamos cabaret.
Entre las tantas funciones que le cabe a un director*

*está la de armar la obra que es una dura, durísima labor.
La de guiar sus miradas, trabajar con funcionarios,
convocar a los actores y subirles el salario.
En esta dura tarea yo me encuentro todavía,
pero sigo mi camino, me alimenta la utopía.
Dialogar con los autores, armonizar con el gremio,
aprender de economía y gestionar muy bien los premios.
Expiar tus inquietudes por diferentes canales,
y aprenderte bien las leyes, para que nadie ni pinga, te acorrale.
Sobrevivir a la crisis que tu oficio te presenta,
machacar, dar tu perreta e ir chapeando bien bajito
para que avance la carreta.*

*Y cuando encienden las luces y aparece el estimado,
aquí estas, más bien cansado, de buscar la solución,
de empezar con la locura que propone la función.
Que si sale menganita en tanga, moviendo el culo,
que si dices cierto texto mientras lloras en lo oscuro,
que si viene el numerito que no van a dejar pasar,
que si pasas asere te la van a censurar.
Por eso yo terco insisto en hacerlo de okocan
porque así me han enseñado desde el día en que nací,
y si hay lio en el camino, bueno papi, que pena,
pues será como viví.*

*Para que nadie se crea que jugamos mantequilla,
que pactamos, que mentimos que nos gustan las cosquillas,
estar parado aquí arriba no suele salir barato,
esta forma de exorcismo también lleva malos ratos.
Pero hubo un Villanueva, un Virgilio, un Arrufat,
está bien Stanislavski ...pero escojo esta verdad.
Y si no sale el vestuario porque no llegan las telas,
pues reciclo mi cariño, le pongo parche a las velas.*

*Esta vez, venimos frescos y no es provocación,
nuestro asunto es trabajar sobre este tabloncillo,
yo no espero a Tecnoescena, me fui en blúmer y calzoncillo.
Y para dejar bien clarito lo que impulsa el día a día,
es verdad que hay rima chata, pero sobra poesía.
No vaya a ser que algún día mientras la cosa se mueve
alguien diga que yo aplico pa' la 349.
Y es que tengo incertidumbre que a mí nadie me responde,
yo sí creo en Cuba va, la pregunta es: ¿Pa' dónde?*

3 -Donde nos manifestamos tan alto como el pico invencible del turquino

#theshowmustgoon

#protesta

#generaciondelcentenario

#tenientesarrias

#republicadecuba

#discursodecamilo
#betizabismark

LA CABARETERA. ¡Quince razones para seguir construyendo!!!

- 1- Porque los malos me tumbaron la pared que levanté por aquello de ir loca por el medio de la calle.
- 2- Porque ahora no hay malo que me tumbe un bloque.
- 3- Porque yo quiero una segunda planta, me antojé.
- 4- Porque yo quiero un país que se parezca a mí, y mírenme como estoy: feliz, próspera y sostenible, ¿o no? ¡Me basta!
- 5- Porque mira tú que cosa, ya no le gusto tanto al vecino como antes, ¿te acuerdas?
- 6- Porque yo quiero una terraza grande, para hacer un concierto barroco, una boda gay, una caldosa cederistas una fiesta de perchero, un cumpleaños con piñata de Bob construye.
- 7- Porque los cayos que tengo en las manos de dar tanto pico y tanta pala, me lo recuerdan todos los días.
- 8- Porque el problemita de la vivienda es más fácil de resolver que el de la economía, aunque haya que pagar la mano de obra en las dos monedas y si te descuidas hasta en una tercera.
- 9- Porque yo quiero hacer el amor y levantarme con el sol calentándome la cara porque no me alcanzaron las tablas para hacerme el techo, pero en medio de mi insolación me siento plena, porque estas paredes fui yo quien las levantó, qué pinga.
- 10- Porque lo que se construye es lo que prevalece, niño, más vale una barbacoa bien plantá, que los planos a lápiz de una mansión, tú sabes...
- 11- Porque como yo lo veo desde aquí abajo hay que tumbar esos muros y con los escombros hay que levantar unos faros, para que la gente de allá arriba sepa dónde está la verdad, y cuando baje el barco con los materiales llegue directo a mi solar, y no se desvíe, sin querer, para algún reparto residencial.
- 12- Hay que seguir juntando cabilla porque cuando el viento se pone pesado cualquiera se descoloca, por eso llevo tanto tiempo con un palo adelante y el otro atrás, *apuntalá*.
- 13- Porque los destructores siguen llenando planillas y aquella oficina, la del subsidio para hacer este país por esfuerzo propio, nunca la llegaron a abrir y la gente se quedó en la cola con el cemento en la mano y el parche en el corazón.
- 14- Hay que seguir construyendo y hay que terminar lo que se empieza caballero, porque si no la gente del futuro va a leer en los cubanos una extraña tradición que consiste en dejar arena y piedra en los portales y edificios en ruinas cual monumentos indescifrables de una época pasada.
- 15- Final. Y como todo tiempo futuro tiene que ser mejor, y ya lo pasado no me interesa, hay que seguir construyendo con el mismo amor y el mismo aguante del primer bloque como si fuera el último bloque de tu *fucking* vida.

#bellacio
#streper
#meloquitotodo
#telodoytodo
#informacionamesa

4- Donde se dice Alto y Claro: Pues sí, somos Putas

#lasenoritalaura
#dejalasola
#solasolita
#laputa
#marialauragerman

LA PUTA. Somos Putas, putas de boca grande y mucho rojo sobre la bamba...

Putas maromeras
Ilusionistas
Ilusionadas
Desengañadas
Malabaristas
Desencajadas
Las más fichadas
Equilibristas
Contorsionadas
Extorsionistas
Muy bien domadas
Cuentapropistas
Multipremiadas
Las activistas
Las desbloqueadas
Las cederistas
Las delegadas
Sindicalistas
Las empingadas

En fin, sencilla y llanamente putas.

Y la Puta sabe que va a ser puta desde niña como sabe el cantante que va a ser cantante. Como sabe la madre que el niño va a ser artista. Como sabe la abuela que la nieta no va por buen camino, aunque nadie se lo diga. Como se saben las cosas del mundo, así porque sí.

La puta sabe que va a ser puta desde niña y no lo sabe por intuición ni por sexto sentido ni siquiera porque lo sueña. La puta sabe que va a ser puta desde niña por como la miran los otros, por como la mira el de noveno, por como la mira el padrastro de la amiguita y la gorda de la madre de la amiguita, con esos ojos de que no les da igual, de que años más tarde va a envidiar su culo, su firmeza, su valor de puta renombrada.

Y dirá en alguna reunión de egresados: ¡Fulana...siempre fue tremenda Puta!!

Aclaro: La puta nació así y no le molesta. Nació con ese don de saber que nadie va a enamorarla. Se diferencia de todas las mujeres en saber exactamente cuál es el peor hombre para enamorarse a conciencia. La puta sabe cuidarse sola, aunque no lo parezca, aunque este alquilada, aunque su madre no lo sepa (difícilmente la madre de una puta no sepa que su hija es puta) aunque no tenga donde dormir su indignidad. La puta es una mujer inteligente, que sabe qué hacer cuando el cuarto se pone oscuro, que sabe reír cuando la cosa es de llorar, conoce materias insospechadas que muy poca gente domina.

Sabe la diferencia exacta entre flirtear y vacilar. Y sabe apoyar el amor en el diafragma.

La puta sabe que no puede dar su nombre a todos, ni su número, ni los puede llevar a casa, porque hay hombres que se obsesionan con las putas y lo peor que le puede pasar a una puta es tener un hombre obsesionado con ella. Porque puede parecerse al amor y entonces la puta se vuelve un animalillo frágil, que olvida de donde viene.

Lo que tiene de Monte y lo que tiene de cabra.

Cambia su nombre

Cambia su casa

Cambia su número

Cambia su sueño

Y un día ese hombre mata a la puta sin siquiera haberla amado realmente, sin siquiera sospechar que probablemente ella lo amaba.

Cada vez que se muere una puta: una niña de shores cortos sube al cielo.

#mueraelamor
#transformista
#violenciadegenero
#lagiraldilla
#juanluisprado
#alejandroc Castellon

5- Donde se rinde tributo a los héroes sin el almidón necesario

#ivangarcia
#dejalasola
#solasolita
#malembeyale
#cogetucascarilla
#lamiliciana
#ivangarcia

LA MILICIANA. A mí me está pareciendo que este país es como un circo con una ganga enterrá. Cuando la cubren de negro trabaja pa' malo, ay mi vida pero cuando le quitan el paño prieto y le ponen el crucifijo bendito es mansa como una paloma o si no que lo digan ellos los artistas de este circo, especialmente esos que no saben como yo ni de ganga judía ni de ganga cristiana, ni de emfumbe ni de báculo, y eso que no han visto como yo a los cuatro vientos revolverse, pero sí han visto como cualquierita se cae del trapecio, como el tragaespadas se lastima la garganta, como el policía pone mala cara porque la payasa se pasa con el chistecito, como de la chistera en vez de salir un conejo lo que sale es un perro rabioso que desguaza la cara de un niño. Que lo digan sobre todo ellos, cariño, que no saben, como se yo, ni de zarabanda ni de siete rayos, pero sí han visto a una bella mujer regalándole gardenias al domador de leones, no, y al público delirante porque el equilibrista sin protección alguna llega hasta allá, hasta el otro extremo de la cuerda, mal pensados. Cuando la ganga esta bundú, este circo, señoras y señores, ríe lo mismo por dentro que por fuera como en los ochenta. Pero la verdad, la verdad, la verdad, aquí los artistas son ustedes, sí, ustedes que a pesar de haber tenido más vacas flacas que gordas todavía siguen haciendo magia. ¿No me lo creen, verdad? En 1930, solo por poner un ejemplo, un boniato y un poco de harina sin que estuviera el mismo jesucristico presente se multiplicaron, ¿saben para qué?, para darle de comer a una familia entera, en 1993, echaron una colcha de trapear en el sombrero del mago y alguien me puede decir lo que salió de ahí, un bistec delicioso. ¿Todavía lo dudan?, aquí los artistas son ustedes, acróbatas colgados de las guaguas para llegar temprano a los trabajos y que la mayor desgracia te la convierte en el cuento más simpático, o sea que los artistas sin lugar a dudas son ustedes que se chotean a sí mismos ¿o no es verdad, Mañach?, y a pesar de que esta ganga la verdad siempre ha estado más judía que cristiana, ustedes han sabido disfrazarse para que «Muerto malo» no se los lleve, y todavía digo «Muerto malo» y se aparece. En cambio, yo —que llevo esta suerte de barba mambisa, rebelde, antimachadista, contra todo capricho, y cualquier bota militaroides, barba manigua que mira que han tratado de chapearme para imponerme criterios con los que jamás estaré de acuerdo—, yo venero este palo mayimbe, este palo bueno, este palo sagrado que sostiene esta carpa desde hace mucho tiempo, este palo en bote, este palo lulendo, que mi abuelo cortó monte adentro con el mismo filo con que los Ñangue vengaron la muerte de su ecobio el general Quintín, chequendeque mafió, con el mismo filo que los trece protestaron, con el mismo filo y, obvio, con los cojones bien puestos con que se alzó una voz para decir: «Asno con garras». Yo que llevo esta barba cimarrona soplo chamba sobre palo mayimbe y como en otro tiempo encima de este escenario se dijo moyubba, hoy yo pido que todos digan conmigo malembe yale, y digo:

Julio Antonio Mella, malembe yale.

Antonio Guiteras, malembe yale.

Villena, Trejo y Rosales, malembe yale.

Y al que no le guste mi chamba porque tiene pólvora y ají guaguao, bueno, que tome otra cosa, pero tiene que decir malembe yale, y el que beba café esta noche va a tener que decir malembe yale, y el que salga por esa puerta aunque no le haya gustado este espectáculo va a tener que decir malembe yale, porque este palo mayimbe, este palo bundú, no se ha cuidado bajo techo, coño, ni con el mejor barniz, este palo se cuida con los cojones bien puestos y con el mismo filo con que se arranca la mala hierba, de un solo tajo, ¿Les quedo claro?

6- Donde el Alhambra abre sus puertas y a Yunai le siguen gustando los yumas.

#alhambra

#elbufocubano

#yunaiyunaiatitegustanlosyumas

#marialauragerman

#alejandrocstellon

#raudelistorres

#betizabismark

LA CHINA.

*Esta es la histolia señoles, de un teatlo cabaret,
que le gustaba a los hombres, por lo de la: liberted;
Pero a las madles y esposas, y a los dueños del país,
no les gustaban las cosas, que se decían allí.
Comenzó los comentalios, en Matanzas colonial,
de un teatlo estlafalalio, donde te podías ripeal,
y hasta el que no había entlao, le gustaba comental:
Que si aquello está petao, que si no se puede entral.
«Tírame un salve mi china,
que yo te deajo propina,
si tú me entras por atrás.»
Por atrás etá la cocina por ahí no puede entral.*

EL NEGRITO.

*Ay, galleguibiri; ay, galleguibiri,
yo te juro que me voy a envenenar,
pues no tengo que comer
ni he pagado el alquiler,
y la cosa cada día está más mal.*

EL GALLEGO.

*Ay, pan con tibiri; ay, pan con tibiri,
yo tampoco te pudiera socorrer,
(Es que no puedo socorrerte, joder)
de donde voy a sacar,
si también me ha ido mal.*

EL NEGRITO.

Esto no hay quien lo resuelva.

EL GALLEGO.

Ni quien lo pueda aguantar.

LA CHINA.

*Así andaba la jarana,
en matanzas colonial,*

*que pasó a republicana,
pero todo quedó igual,
siempre ha existido en la Cuba,
quien le guste criticar,
y el vino que sea de uva,
con el plátano amargar.*

EL NEGRITO.

*Ay, galleguibiri; ay, galleguibiri,
el teatro no me acabo de gustar,
porque tengo que reír,
cuando quisiera llorar,
y me canso de bailar y de cantar.*

EL GALLEGO.

*Ay, pan con tíbiri; ay, pan con tíbiri,
la farándula te puede aniquilar,
(¿No ves cómo estamos, coño?)
porque mucho has de sudar,
para muy poco cobrar.*

EL NEGRITO:

¿Y qué me aconsejarías?

EL GALLEGO.

Pues vete pa' Iberostar.

LA CHINA.

*No había remedio, señores,
ya lo acaban de escuchar,
porque los tiempos mejores,
no acabaron de llegar,
el gallego y el negrito,
controversia atemporal,
siguen con su numerito,
de cabaret colonial.*

EL NEGRITO.

*Ay, galleguibiri,
la aceituna se me acaba de secar,
todo el mundo me la exprime,
esta vida, no sé, me deprime,
y me canso de luchar y de luchar.*

EL GALLEGO.

*Ay, pan con tíbiri; ay, pan con tíbiri,
yo no sé lo que te debo aconsejar,
(Es que no lo sé, joder, pero)
si quieres sobrevivir,
pues dedícate a exprimir.*

EL NEGRITO.

Pero si es el mismo perro.

EL GALLEGO.

Con diferente collar.

LA MULATA.

*Voy a contarles mi historia,
para que nadie se asombre,*

*yo he tenido tantos hombres,
que me falta la memoria,
sentí de cerca la gloria,
cuando el momento llego,
y a ritmo de guaguancó,
me he ganado mi dinero,
diciéndole al extranjero,
que la que vale soy yo, (perdón).*

EL GALLEGO.

*Pues ya quisiera yo en vida,
ser dueño de esa fortuna,
la amaría cual ninguna,
la llenaría de placeres,
en cambio, dime qué quieres, (negro
te compro el sol y la luna.*

LA MULATA.

*Mira que eres socarrón,
y antes que otra se meta,
déjame alcanzar la meta,
aunque nadie me soporte,
de tener mi pasaporte,
a ver, si cambio mi dieta.*

LA CHINA.

*Ay, cambiar la dieta, ¡qué cosa!,
la mulata es ingeniosa,
y saca donde no hay,
tú eres tremenda Yunai,
(Ay, que te como; ay, que te como)
mira que eres belicosa.*

EL NEGRITO.

*Pues a mí me gustaría,
con la debida licencia,
sentir la concupiscencia,
de que fuera para mí,
de San Antonio a Maisí,
pa' gozarla con paciencia.*

LA MULATA.

*Pues lo siento, mis cariños,
esta isla no está en venta.*

EL GALLEGO:

*Pues diga cuánto es la renta, (mulata
que aquí el que paga soy yo.*

LA MULATA:

Manda pinga, parece que no enten

EL NEGRITO:

*Deja ese gallego bruto, (mulata)
y regálame tu fruto,
que aquí el producto interno bruto,
el que lo pone soy yo.*



LA MULATA:

*Oye, dije que no, y se acabó.
Ya yo elegí mi camino,
a un oriente más lejano,
que este portento cubano,
lo que empieza, lo termina,
y sin llamarme Esterlina,
con tantas visas negadas,
no me ripio ya por nada,
voy detrás de la propina,
la verdad, ya está acertada,
mi futuro, con la china.*

LA CHINA.

*Namasté,
¿y ahora, eh?
La china, la china.
Toma la china*

EL NEGRITO.

Está loca, no hagan caso.

LA MULATA.

*Mañana mismo me caso,
que la cosa viene dura,
pero ya mi sabrosura,
viene con dueño y traspaso.*

EL NEGRITO.

Dios nos coja confesáros.

EL GALLEGO.

Pero si no se pueden casar.

LA CHINA.

Esa ley se va aprobar.

EL NEGRITO.

Me he quedado sin hablar.

EL GALLEGO.

¿Falta de texto?

EL NEGRITO.

No, pasma'o.

EL GALLEGO.

*Bueno, yo solo le digo,
que le vaya bien bonito,
ahora sí, con la china,
va a tener que trabajar.*

LA MULATA.

Oye y trabajo.

LA CHINA.

Y trabaja.

LA MULATA:

*Y trabajo, aunque no me paguen trabajo, y se jodio el bufo. ¿Qué?
En este cuerpo no hay miedo,
mientras se tenga clientes,*

*que si la caliente se tira,
¿yo pa' dónde?...
Tener «money», caballero,
siempre ha sido mi aliciente,
si me pagan medio peso,
esta cubana lo invierte,
y verán que poco a poco,
yo prospero, aunque reviente.*

#mediopeso
#coreografia
#todoelmundobaila

6- Donde nos sale de la Papayardara

#dejalasola
#solasolita
#quesediefienda
#lamariquita
#laperjudicono
#williamsquintana

LA PERJUDICONA. Porque me da la gana, me gusta, me importa, me duele. Porque me da lo mismo si me despetroncan en una esquina y me quitan el pan y las tetas. Me pongo medias, me pongo a dieta, limones en mis tetas. Pero te juro que reviento, me deprimó, me encabrono, me encojono, con tanto silencio estéril. He pensado en tirarme en la línea del tren, para cuando pase la chispita me aplaste y el olor a pluma y sangre incomunique la ciudad y parezca brujería. Estoy dispuesta a darme candela y abrazarme al Martí del parque en la próxima peña mexicana. Me he sugerido lanzarme del tanque de la victoria el próximo 19 de abril, pero no de arriba, sino de abajo para que me aplaste, y salir en el *Granma*, a ver si me hacen caso. Porque esto se hizo pa' hablar, nosotros mismos, a nosotros mismos y mejor hablamos nosotros antes de que venga alguien a hablar por una, como si yo fuera muda, y no, porque todo esto que yo tengo aquí es lengua, esta tarima es mi circunscripción y yo soy su delegada, me salga la voz como me salga, aunque me trague las ese, aunque haga el ridículo, aunque me griten pájara, fea, centauro, fenómeno, crápula, cotoneja, que es la degradante mezcla de mitad cotorra mitad coneja. Me sale de la papayardara hablar. Y mi papaya es mía, como mía es mi ciudad, como mía son sus calles, su bujarrones taxistas, sus insultos y si wifi. Yo juro que me maquillé para dar aliento, para enunciar un texto con perfecta dicción y que las madres complacidas traigan aquí a sus hijas. Pero me toca escupir este lugar común, tantas veces vilipendiado, pasado de largo, más atrás que el ampalla, tan latente, tan vulnerable, tan, tan taratantan tan tan. Matanzas: Pueblo laborioso, revolucionario y culto. Este es mi último aldabonazo. Voy a desnudarme... y es una lástima que no sea en el parque de la Libertad. Y aprendan, que no soy eterna.

#mejorquetenertalento
#coreografia
#todoelmundobaila
#reparteate

Intermedio

«Bienvenidos al reparto»

SEGUNDO BLOQUE

1- Donde seguimos buscando un héroe para agregar al mural...

Temas musicales usados en segundo bloque:

*Todo cambia
La lloradora*

La batea
Químbara
Guacanayara
La belleza
Oda de la alegría

Sobre textos de: Gabriela Mistral, Antonio Herrada, Williams Quintana, Maylan Álvarez, Yunior García, Rubén Martínez Villena, Manuel Hurtado, Rogelio Orizondo, Norge Espinoza.

#todocambia
#cancionprotesta
#coreografias
#moncadistasiempreseremos

1- Donde *Where are you?* que yo no te *Don't see you*

#Ivangarcia
#alfabetizar
#candiladelacalle
#oscuridadenlacasa
#soledadenpublico

LA MILICIANA.

*¿Dónde estás, caballero gallardo,
caballero sin miedo y sin tacha?
En el hombre sin nombre que facha
la divisa del buen proletario.*
*¿Dónde estás, caballero gallardo,
caballero sin tacha y sin miedo?
En tu torre, en tu altura, en tu cielo,
y yo triste en mi humilde covacha.*
*¿Dónde estás, caballero seguro,
caballero de cierto destino?
¿Ya no ves el avance oportuno,
del cretino, cariño, el cretino?
Caballero nacido, el más puro,
aparece, te invoco, palante,
merecemos un nuevo talante,
y futuro, querido, y futuro.*
*¿Dónde estás, caballero, where are you?
I don't see you escondido en lo oscuro,
es que temen romper el conjuro
o no entiendes la lengua en que hablo.*
*Caballero de gloria, te imploro,
sé la historia que muda nos ronda,
haz valer tu palabra, el decoro,
y no engordes en mesas redondas.*
*En el polvo,
en el viento,*

*el futuro,
en la suerte,
en la saga,
en la historia
y no estar con tu gente en lo duro
no es ganar otra vez la victoria.
¿Dónde estás, caballero?
Algún héroe que me riegue la flor que cultivo,
que sofoque el estrés con que vivo
con su muerte,
tal vez con su muerte.*

#lalloradora
#coreografía
#transformista
#ellallorapordinero
#parfavar
#lacabaretera
#betizabismark

2- Donde entramos en la zona de verdades (relativas)

#matutino
#dejalasola
#solasolita
#marialauragerman
#lapionera

LA PIONERA:

*Y después del numerito de teatro variedades,
ya nos vamos acercando a la zona de verdades
aquí yace muerto un héroe,
que logró con su porfía ser la carne de cañón,
ay, si está fresco todavía.
Este héroe pretendía, con su traje y sus acciones,
protegernos del peligro que nos da la desmemoria,
hizo uso de la historia, la mezcló con sus ficciones,
preparó una buena arenga y afiló sus convicciones.
Allá fue y habló con creces de pasajes, de epopeyas,
de guerritas, de vegueros,
no, cierta noche citó a Mella,
y los libros le pesaron y la gente lo eludía
y él seguía en su porfía de extinguirse convenciendo
y gritaba: ¡Patria mía! Yo lo vi, ay, siguió muriendo.
Invocaba a cierta carga feroz para matar bribones,
a terminar de una vez la obra de las revoluciones,
para vengar a los muertos que padecen de ultraje
y desterrar de una vez y por siempre el coloniaje,
para poder algún día, con derecho y con razón
extirpar o ponerle lo que le falta a la gran constitución.
Y lloro, y sufrí, y grito, todos dicen que fue así,
para cumplir el sueño viejo, el de mármol, el de Martí,*

*y ahí está, el activista, ya sin lengua, hecho polvo,
de atracción pa' los turistas, para nadie es un estorbo,
hoy su historia contaremos a manera de escenita
y su impronta sembraremos codo a codo, ay, bien cerquita.
Y al cubano que no entienda lo que se quiere decir,
allá tú, no allá tú y tu porvenir,
yo me aferro con pasión a un pasado valeroso,
no hago caso al rencoroso,
esta es mi tradición,
y mientras todo se enturbia, sí, porque todo se enturbia,
las raíces más me crecen,
ahora estoy yo solita y si chiflo, salen trece,
¿quieres ver?, pues no.
Recuerde que usted esta noche
lo que está viendo es la saga,
y siguen llegando actores,
ya los vieron, no se hagan.
Seguimos hablando en coro, para realzar el plural
y seguimos buscando un héroe para agregar al mural.
Repito que tengo yo, derecho sobre mis cosas,
que ver espinas y no rosas es una fea costumbre, pipo,
y al que se sienta en la cumbre de decidir lo que es vano,
puede pecar de tirano o perecer en la herrumbre.
Ño, siempre cierro, aplauso.
Señores, todos cubanos,
he expresado mi derecho a chapotear en la historia,
y he encontrado varias cosas que en la noche me desvelan,
ya la suerte aquí está echada,
por ahora pasarela.*

3- Donde se te monta una pasarela *Abdala*

#pasarela

#coreografia

#todoelmundopostalea

#marialauragerman

#lapionera

#miralabateacomosemene

LA PIONERA.

*La mulata animadora
la Yunai, la lloradora,
la que cuando te da el plante
es porque es de aquí pa' adelante,
anda por la life desbordando sus canciones
porque tiene como quince... y las quince son razones.*

*El pueblo, el coro, el sudor,
blanconazos sin pudor,
lo mismo suben que bajan
pero siempre tienen claro,*

*por el sueldo que trabajan,
¿O no espirituano?*

*La novia, la triste, la mala,
la que todo dice, la abandonada,
la que llora días y madrugadas,
la que duerme con los ojos abiertos
porque amar a un héroe es amar lo inc
la que oculta coció la bandera
y ya muerto el novio aún lo espera.*

*Las costas, el malecón,
las tetas y el corazón,
la casa, el teatro, el celo,
la campaña y el desvelo,
la bandera que ondea manchada de ta
esa es la Patria señores, alrededor no h*

*Conoce los recovecos que ya nadie recu
para salvar a su pueblo del hambre y c
miliciana de perlas, miliciana de acci
con una falda corta también hay revol*

*La madre, la triste, la dura,
la que siempre sabe lo que se aventura
la que cría al héroe con agua y pan,
porque está de vuelta cuando todos va.
Pudo ser Mariana, sí, pudo ser Leonor,
pero hoy es la madre a quien duele el h*

*Pa' qué decir si tú sabe
que ese negro lleva clave,
si se ensucia ni lo laves,
ese sí tiene la llave,
no lleva medallas ni escribe panfletos
porque lleva su isla como amuleto,
cuna, pan y santiaguero,
ahí va el héroe caballero.*

*Y yo, sigo siendo la misma pionerita,
mosquita muerta, bonita,
la que cuida la escuelita
y presenta la escenita,
que me puse más gordita,
ah, caramba, mariquita, mariquita
lo que se da no se quita, ¡qué bola!*

4- Donde los pinos nuevos susurran: ¡Qué l
#dejalasola
#solasolita



#quesedefienda
#lamariquita
#lamiliciana
#ivangarcia

LA MILICIANA. Dictado. Rodeando el monumento que resguarda la pared donde fueran asesinados los ocho estudiantes de medicina, crecen ocho árboles en los que nuestros José Martí se inspiró para su famoso discurso «Los Pinos Nuevos». Sabemos de buena tinta que no son pinos, bien, son *casuarinas*, por tanto, no es aconsejable dejar crecer un árbol si antes no conocemos el nombre de la semilla, pues el árbol puede no ser el que anhelas. Una planta puede invadir la historia, confundirse con un pino nuevo, o lo que es peor, camuflarse.

5- Donde CCPC está de elecciones: Sin amos ni imposiciones

#valentodosperoeligeuno
#eligeunheroe
#quimbaraquimbara
#voto
#lacabaretera
#Betizabismark
#Adrianbonilla

LA CABARETERA/EL UNICORNIO. Señoras y señores bienvenidos a este solemne momento del espectáculo. *CCPC* de elecciones sin amos ni imposiciones. Por si acaso dudaban de nuestra democracia cabaretera, la de trapo y lengua dura, es mi sagrado deber informarles que tienen ustedes la responsabilidad de votar esta noche por el héroe de su preferencia. Para llegar a boleta, como mínimo, el héroe debe tener cuatro tiros bien tirados y una frase contundente que se escape del libro, trascienda la lámina y llegue por ejemplo a aquí. El elegido subirá a escena, no prometerá nada porque nada ha de cumplir. Nuestro sistema electo-teatral es rápido y furioso. Para votar marque con una X delante del nombre del héroe, no, no puede votar por dos, solo debe escribir con lápiz, no debe escribir otra cosa que no sea una X, no pereza, no apatía, no dibujos ni cosas raras. Si incumple con algunas de nuestras regulaciones en realidad no tendrá graves consecuencias, pero:

1-Anularemos su boleta.

2-Lo mandaremos para el catre.

3-A bajar la cabeza.

Familia, me voy pero vuelvo pronto, me voy y no quiero intrigas. Confíen en que los resultados no se van a alterar, porque somos *República honrada, República Teatral*. Y si en la noche de hoy no saliera el héroe de su preferencia no se sienta mal ni se entregue al pesimismo que no hay función que dure cien años ni mucho menos un actor que lo resista. Siempre que estemos en cartelera ustedes podrán regresar, quién sabe si mañana se haga el milagro.

6- Donde matutineamos sin perder la tradición primaria

#laescenita
#dueloofical
#ceremoniamilitar
#Guacanayara
#lamadre
#lanovia
#elheroe
#yelcopondivino
#williamsquintana

#camilarodhe
#raudelistorres

LA MADRE. Yo le dije, le advertí del peligro, del riesgo de tener oídos sordos, le conté de los nombres que cuelgan en las escuelas, asociaciones, empresas. Círculo infantil Amiguitos de Iván Tariantevich, él no quería eso. Le hablé de lo absurdo de la vida del salmón, del peligro de los osos, le rogué que regresara a casa, a mi cobijo, a los héroes de su secundaria, al barrio que todo lo apaña y hoy susurran su nombre y se hacen guiños cuando voy a por el pan. Le hablé de los más crueles dolores humanos, el oído, una muela, un martillazo en el dedo gordo, la pérdida de un hijo. Gracias a ustedes que no han temido acompañarme, que darán aplausos por salvos, que no llorarán porque no es su llanto, y echaran cerrojos a sus hijos para evitar la tentación del héroe. Me lo han quitado todo. Te entiendo ahora que no escucho tus pasos. Te entiendo en tus versos que nunca entendí y que sin remedio harán de mí una mujer amarga y solitaria que todo lo odia. Ay, virgencita, ¿cómo pudiste mirar hacia otro lado cuando esa bala venía directo al pecho de mi hijo, yo que tanta fruta, tanta gallina, tanta paloma, tantas flores te he ofrendado, por qué permitiste que esa bala le partiera el pecho en dos mitades? Gracias, estoy bien, que nadie me compadezca.

LA PIONERA.

*Va cerrando la cortina
mas no del héroe el conflicto,
su pecho no queda invicto
pues lo peor se avecina.
Irá lejos esta vez
en la causa de inmolarsé,
y otras voces han de alzarse
reclamando sensatez.
Su novia de amor bravía
que teme a su sin razón,
a su orgullo, a su tesón,
a no tenerlo algún día,
le cultiva rosas blancas
en julio como en enero,
porque su pecho es sincero
y su mano la más franca.
Estas son las didascalias
que presentan la tragedia
de un héroe y que no remedian
ni margaritas ni dalias,
testigos de su epopeya
serán todos esta noche
y lo advierto no reprochen
si no se queda con ella.*

LA NOVIA DEL HÉROE. Dice que se va a la lucha, que su abuelo lo inspira, que su padre lo incita y que yo se lo agradeceré. Dice que no es un pronto. Que ha estado guardando desde su último matutino ese sueño de pedestal y de estatua ecuestre. Y yo no entiendo dónde ha aprendido esas palabras. Dice que el monte es grande y hueco, que él sabrá sobrevivir y vencer. Pero él es pequeño y ansioso, y no calcula los peligros de la delación, de la envidia, de la miseria del hombre pedestre, la mentira que se oculta en el hombre sin principios. Yo le hablé de la Higuera, de Céspedes, de Humboldt, de los grandes traicionados que pagaron con la muerte. Y alza su navaja, limpia un rifle, busca *luzbrillante* y afila su paraguayo sin entender razones. ¿Por quién vas a morir?... ¿Por las señoras en licra que hacen colas sin saber por qué? ¿Por los muchachos que prostituyen a sus novias? ¿Por

los hipócritas? ¿Por los chivatos? ¿Por los intolerantes? ¿Por los oportunistas? ¿Por el que no te ve, por el que no te mira? ¿Por el que te roba? ¿Por el que te aplasta? ¿Por quién, dime por quién?... ¡Estos no son tiempos de Héroes!, le digo, sino de seres vivos que necesitamos respirar... ¿Y yo qué voy a hacer si no me escucha?...

Así es la historia, y no lo quiere comprender.

EL HÉROE. A veces pienso que en realidad no me importa nada, que me voy a morir y no voy a hacer nada, ni siquiera un recuerdo, porque los amigos de uno no son amigos sino gente que uno conoce por ahí y con la que comparte, a lo mejor, una causa o dos perretas alcohólicas pero nada más. Y es que hay veces que la gente olvida qué coño es un amigo y yo les digo «Pinga, lean a Martí y se van a acordar.»

Las grandes cosas no me importan, el hambre y la necesidad no me importan, y si un día digo lo contrario no me crean, es que soy un hipócrita y hay días en que tampoco me importa ser un hipócrita. Y soy clase media baja, pero pienso y en eso gasto mi tiempo... y en salir, y en leerme libros de los que no puedo hablar con nadie porque: ¿Con quién coño voy a hablar de Rilke o Joyce o León Felipe, y con quién coño me voy a acostar todas las noches a escuchar a Beny Moré? ¿Con quién, dime, con quién? Y no me importa especialmente dejar una marca ni una huella. Quiero que me vean, pero como mismo quiero que si me pego un tiro alguien se empape porque si estás conmigo estás con todos y yo me esfuerzo en recordártelo.

Yo no he vivido grandes eventos, no he visto morir a nadie ni he estado en guerra ni he salido del país ni he tomado LCD ni he saltado de un puente ni de un paracaídas, ni he arrastrado a mi hijo herido por el medio del monte porque no tengo hijos. Yo apenas he vivido. Por eso me pregunto ¿qué hago aquí?, y no digo aquí en esta tierra sino aquí, de pie, hablando como si todas las balas que no he isto me atravesaran.

(*A la Patria.*) Y es entonces que me siento el impulso torvo y la pupila insomne, y el deber de morir prosaicamente de cualquier cosa porque hay que servir en silencio y desde abajo. Y es entonces que comprendo mi lugar y mi papel, que es sufrir este empeño inútil de subir donde subes, que es aceptar este rol heroico y tatuármelo como si fuera yo mismo. Yo sí apenas he vivido, pero aquí en este escenario me sirvo y me desangro, y todos los montes que no he visto me desvelan. Yo me levanto, te miro y pienso: «Aquí está el pecho mujer, que yo sé que lo herirás».

7- Donde se roza la belleza

#antigonon

#panchitogomeztoro

#muertedemaceo

#ayquetristequetriste

#lamiliciana

#ivangarcia

LA MILICIANA. Lo levantan moribundo, le dice tratando de animarlo: «¿Qué es eso, general?, eso no es nada». Eso no es nada, eso no es nada. Herido de gravedad escribe una nota que será como su epitafio. «Muero en mi puesto, fui herido en dos partes y por no caer en brazos del enemigo me suicido, y lo hago con mucho gusto por la honra de Cuba. Adiós seres queridos, los amaré mucho en la otra vida como en esta. Sírvase algún amigo o enemigo hacer llegar este papel de un muerto». Él intenta suicidarse, pero no lo consigue y cae desvanecido. Al cabo de un tiempo una patrulla se acerca para desbalijar el cadáver: las botas, las polainas, su capa, todo lo que consideraban valioso. Lo rematan y se esfuman.

#labelleza

#transformista

#banderacubana

#miraloscomoreptiles
#mayaqueen
#juanluisprado

8- Donde se sigue en seguidilla porque CUBA VA.

#telorapeo
#seguidilla
#lapionera
#marialauragerman

LA PIONERA.

*Está de vuelta la pionera
que le gustó protestar,
porque no quiere aguantar
ni más muela ni flojera.
No me importa el exterior
ni me asusta la rareza,
porque asumo la belleza
de actuar en ropa interior,
y cantamos to' está bien,
y bailamos to' está rico,
y si llega la hora pico
te emocionamos también.
Te dije que me cansé
de callarme mis derechos,
te lo dije, ya está hecho,
otra vez CCPC.
Eh, ¿qué cosa eh?,
mi rima tiene aché,
si no te gustó una parte,
pues te jode, ahora son tres.
Que se puso tragicón,
que esto no hay quien lo supere,
así está la cosa, asere
esto es más que reguetón.
Aquí yo no estoy inflanda
te lo digo con pasión,
si al talento y corazón,
ya tú sabe que es bajanda,
yo no te endulzo con miel,
que una novia está llorando,
ni te sigo protestando,*

*así la historia de cruel.
Muerto el héroe se acabó
la rabia y el chuchuchú.
Y por quién votaste tú,
guarde el lápiz, ya pasó.
Soy cubana y soy jabá,
esta es mi verdad y punto,
regresamos al asunto
y te pregunto ¿Cuba va?*

9- Donde se vota y se bota

#coreografia
#odadelaalgeria
#constituciondelarepublica
#yovotosi
#ytu

Saludo/ Final

FIN DE LA REPÚBLICA

ENTRETELONES



FOTOS: ABEL LÓPEZ MONTES DE OCA

Desde que Matanzas celebró, en octubre de 2018, sus 325 años como la primera ciudad moderna de Cuba, todo el entramado urbano, renovado a propósito del onomástico, ha sido habitado y disfrutado de una nueva manera.

Nuevos paseos, espacios, instalaciones recuperadas o reutilizadas han dado otro rostro a la ciudad de los puentes, por tanto tiempo postergada en ese sentido.

Las Jornadas de Teatro Callejero, fundadas por Albio Paz y el Mirón Cubano, organizadas con frecuencia bial por Pancho y Rocío Rodríguez y Mercedes Fernández, se insertaron, pues, en 2019, en un nuevo contexto. El que, de algún modo, la tradición sembrada allí había exigido para la vitalidad plena de la urbe.

El encuentro de este año, al calor también del despliegue de la Bienal de La Habana, sirvió para focalizar la necesidad de una renovación, pero dio nueva fuerza, en sus enlaces y desafíos, del teatro callejero en Cuba.









El «viraje performativo» en la humanística actual*

Ewa Domanska

En el curso de los últimos años en la humanística angloamericana actual se puede observar un particular interés por el performance y la performatividad, que es definido con el nombre de «viraje performativo».¹ «Performance» ha devenido en la humanística una palabra tan popular como antaño lo fue «texto». A veces se tiene la impresión de que la palabra «performance» se ha vuelto una llave maestra y en realidad todas las acciones se pueden definir con el nombre de performance. Antaño nos inclinábamos a ver todo como texto, hoy como performance.

El performance como objeto de los intereses de las investigaciones humanísticas no es, desde luego, nada nuevo. Basta citar aquí los trabajos clásicos de Johan Huizinga sobre el juego (*Homo ludens*), de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval (*La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*), de Victor Turner sobre los rituales

¹ Desde luego, se puede decir que esa corriente siempre existió en la humanística, llegando con sus raíces e inspiraciones hasta la vanguardia artístico-literaria modernista, pero ahora —como abordaje opuesto a los intereses por el lenguaje y la textualidad, conjuntamente con la disminución de los intereses por esos temas— en el curso de los últimos años el «paradigma performancial» —como a veces se lo define— se vuelve cada vez más nítido.

* «Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce», *Teksty Drugie*, 2007, n° 5, pp. 48-61. Agradecemos a esta importante revista su permiso para publicar nuestras traducciones de los textos de E. Domanska, E. Rybicka y M. Rychlewski.

(*Del ritual al teatro: la seriedad del juego*) o de Guy Debord sobre la teatralidad de la vida pública (*La sociedad del espectáculo*). Pero los intereses actuales por el performance son mucho más amplios que los delimitados por los investigadores arriba mencionados y oscilan desde los performances artísticos, pasando por las ceremonias religiosas, los actos terroristas, las diversiones populares, los espectáculos deportivos, hasta las operaciones médicas. Además, es preciso subrayar que los *performance studies* se concentran no sólo en el análisis crítico de los performances y la performatividad, tratando esos conceptos como objeto de investigaciones, sino que también los ofrecen como método investigativo.

Las presentes investigaciones sobre el performance y la performatividad se pueden ligar en general con dos problemas: en primer lugar, con la acción o la interpretación [*odgrywanie*] (*performance*), lo que dirige nuestros intereses hacia los estudios sobre el teatro,² pero también hacia la antropología y la sociología que los aprovecha, y, en segundo lugar, con la teoría de los actos del habla, lo que, a su vez, conduce a la deconstrucción y los estudios *gender* y *queer*. El concepto mismo de performatividad tiene en la humanística una larga tradición que conduce de la clásica teoría de los actos del habla de John Austin, quien señaló el vínculo entre el hablar y la acción (por ejemplo, la fuerza agentiva de los juramentos, las maldiciones, la nominación), pasando por la crítica de esa teoría que realizó Jacques Derrida, quien señaló la fuerza performativa no sólo del habla, sino también de la escritura, al abordaje de Judith Butler, quien propuso la comprensión del sexo cultural (el *gender*) no como un indicador cultural estable, sino en categorías de ocurrencia y repetición de determinadas acciones (*gender as performance* y *performative gender*).³ En el contex-

² Pero en este punto es preciso subrayar que en los *performance studies* la performance es contrapuesta a menudo a las estructuras convencionalizadas del teatro (excepto, evidentemente, de los teatros de vanguardia, que generaron una nueva comprensión del performance) como una fuga hacia las acciones no dramáticas, no basadas en textos, de la vida cotidiana. Algunos investigadores prevén incluso que en el siglo XXI el teatro (entendido como interpretación de dramas puestos por escrito) será únicamente una subdisciplina del performance. Sobre eso escribe, citando a Richard Schechner, W. B. Worthen («Drama, Performativity, and Performance», *PMLA*, octubre de 1998, vol. 113, n° 5, p. 1094).

³ J. Austin, «Performatywy i wypowiedzi konstatające» y «Jak działac słowami», en: del mismo autor, *Mówienie i poznawanie*, trad. B. Chwedonczuk, PWN, Varsovia, 1993; J. Derrida, «Sygnatura, zdarzenie, kontekst», en: del mismo

to del viraje performativo el performance en sentido estrecho es la ejecución en vivo en presencia del «público» de cierta acción que tiene el carácter de acto teatral, y en sentido amplio, la práctica cotidiana de la vida social que se manifiesta en los rituales, las manifestaciones, los desfiles, los festivales, etc.; la performatividad, en cambio, es entendida como la convicción de que el lenguaje no sólo presenta la realidad, sino que también motiva en ella cambios, y, además, de que ciertos fenómenos existen sólo en el acto de su ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir.

Los Performance Studies

El concepto de performance se volvió una «categoría fundadora» para el dominio interdisciplinario en enérgico desarrollo de las investigaciones académicas que es definido con el nombre de *performance studies*.⁴ Desde los años 80 en el mundo entero comenzaron a surgir centros investigativos e institutos que ofrecían estudios de maestría y doctorado en ese dominio. Se reconoció que el performance es un aspecto central de la condición humana, un elemento constitutivo de los procesos de construcción de comunidad, un *locum* de transgresión social. Aquí se podría hacer la pregunta: ¿son los *performance studies* en la humanística actual únicamente cierta tendencia, o se puede definirlos como un paradigma?

Si aceptamos los rasgos distintivos del paradigma sobre los que llama la atención Jan Pomorski, al escribir que estamos ante un paradigma cuando

autor, *Pismo filozofii*, trad. B. Banasiuk, Inter Esse, Cracovia, 1992; J. Butler, «Krytycznie Queer», trad. A. Rzepa y de la misma autora, «Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie», trad. K. Klosinska y K. Klosinski, en: A. Burzynska y M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Cracovia, 2007; E. Kosofsky Sedwick y A. Parker, «Introduction: Performativity and Performance», en *Performativity and Performance*, ed. por E. Kosofsky Sedwick y A. Parker, Routledge, Nueva York, 1995.

⁴ R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, Nueva York, 1988, y del mismo autor, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, Londres, 2002. Los *Performance Studies* le deben mucho a Schechner, quien en 1980 fundó en la Universidad de Nueva York el primer Department of Performance Studies. Las editoriales científicas incluyen en sus catálogos columnas separadas que clasifican libros en el dominio de los *Performance Studies*. En 1997 surgió la organización Performance Studies International, que une a los investigadores que se ocupan de los diferentes aspectos del performance y la performatividad.

una corriente investigativa es institucionalizada, es decir, cuando surgen centros investigativos y organizaciones internacionales que se ocupan de la problemática dada, se fundan revistas científicas, se organizan conferencias, los programas de estudio se remiten a los mismos manuales y lecturas clásicas, los investigadores representan una visión semejante del conocimiento científico y se sirven de un lenguaje semejante,⁵ entonces se puede decir que los *performance studies* son algo más que una tendencia. Por lo demás, muchos investigadores los definen francamente como un nuevo paradigma. Por ejemplo, Raoul Eshelman en sus reflexiones sobre la arquitectura actual emplea el término «performatismo» (*performatism*) y lo llama un indicio que atestigua que «estamos entrando en una nueva época en la que el sujeto, el signo y la cosa entran en contacto de un modo que crea una experiencia estética de trascendencia».⁶ Pero, por otra parte, en la humanística actual existen muchas corrientes y tendencias que encajan en la caracterización del paradigma propuesta por Pomorski (entre otros, los estudios postcoloniales, los estudios étnicos, los estudios regionales, los estudios sobre cosas). Se puede decir, pues, que el concepto de paradigma no cumple la función que le atribuyó Kuhn, es decir, no indica revoluciones, porque, en mi opinión, no las hubo en la humanística, sino que únicamente indica reconfiguraciones y acumulaciones de diferentes corrientes y tendencias, algunas de las cuales en un periodo dado se vuelven más populares que otras. También por eso considero que, en consideración a la inter-, *cross*- o a menudo franca antidisci-

⁵ J. Pomorski, «Paradygmaticzna struktura historiografii współczesnej», *Przeład Humanistyczny*, 1987, n° 10, pp. 84-85. Cf. también: T. S. Kuhn, «Postscriptum», en: del mismo autor, *Struktura rewolucji naukowych*, trad. H. Ostromecka, Aletheia, Varsovia, 2001, p. 303 y ss.

⁶ R. Eshelman, «Performatism in Architecture. On Framing and the Spatial Realization of Ostensivity», *Anthropoetics*, otoño 2001/invierno 2002, vol. 7, n° 2. Entre los rasgos característicos de la «arquitectura performista» él cuenta: edificios que parece como si tuvieran añadidas capas sucesivas; transparencia de los edificios, lo que ha de sugerir una desmaterialización (diferencia respecto a los edificios postmodernistas, que reflejaban el espacio); triangularidad como figura espacial básica (el filo, la cúspide del triángulo indica una presencia concreta, y los lados que se ramifican, una ausencia indefinible); y la cinética del edificio (la ilusión de que el edificio hace algo que no puede hacer, es decir, se desplaza). El filo del triángulo indica la dirección del movimiento, la totalidad y el cierre. Según Eshelman, un ejemplo clásico de performatismo es el Estrel Hotel en Berlín.

plinariedad de las corrientes que a veces se definen con el nombre de paradigmas, esa definición es demasiado rígida para ellas.

Para los investigadores de los *performance studies* existe un vínculo integral entre la investigación de los performances y la ejecución de los mismos; también por eso muchos de ellos no son sólo teóricos, sino también prácticos, esto es, artistas, actores, bailarines, y así sucesivamente. Pero el fenómeno más curioso es el claro viraje de muchos representantes de la humanística hacia el arte como forma alternativa respecto a la ciencia de presentar, analizar, comprender y cambiar el mundo. Con frecuencia cada vez mayor el arte se vuelve para los no-artistas un modo de alcanzar, presentar y transmitir conocimientos más importante que la ciencia como tal. También a menudo los investigadores identificados hasta ahora con disciplinas humanísticas concretas comienzan a estar afiliados a institutos y centros investigativos que se ocupan de arte, arquitectura o, también, modelaje. Al hacerlo, no sólo se ocupan del arte como objeto de investigaciones, sino que a menudo se vuelven artistas. Ejemplos espectaculares son, en los EUA, por ejemplo, Svetlana Boym (Harvard University), de formación historiadora y científica literaria, autora del conocido libro *El futuro de la nostalgia* (2001), quien, además de escribir libros científicos, se ha ocupado de arte de los medios, y el arqueólogo Michael Shanks (Stanford University), quien, empezando por investigaciones de los recipientes griegos para perfumes e intereses en la teoría de la arqueología, actualmente se ocupa de teatro, fotografía y arte de los medios. Shanks, junto con el performer Miki Pearson, escribió el libro *Teatro/Arqueología* (2001), y desde hace varios años se ocupa de arqueología digital, por no mencionar ya que sus conferencias son performances clásicos.⁷ Se puede decir que en la humanística aparecen híbridos cada vez

⁷ Merece atención la excelente página de Internet de Boym, que contiene información sobre su obra científica, y también una presentación de su arte. (<http://www.svetlanaboym.com>). Véase también la página extraordinariamente desarrollada e interactiva de Michael Shanks: <http://metamedia.stanford.edu/~mshanks/map.html>. Cf. también su texto experimental «Three Rooms. Archaeology and Performance», *Journal of Social Archaeology*, 2004, vol. 42, n° 2. El libro *Theatre/Archaeology* de Shanks aborda una problemática semejante como una subdisciplina de la antropología definida como «antropología teatral» (*theatre anthropology*). Véase *The Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*, ed. por E. Barba y N. Savarese, trad. por R. Fowler et al., Routledge, Londres y Nueva York, 2006.

más interesantes que unen el saber disciplinario profesional con el arte tratado como medio de transmisión de ese saber. La presentación de fotos (Power Point) no es sólo una ilustración de las intervenciones, sino el contenido en sí mismo. Svetlana Boym es científica literaria, historiadora y artista, y Michael Shanks, un arqueólogo-performer que se ocupa de la arqueología como performance. En este sentido se puede decir que en este caso estamos no tanto ante una interdisciplinariedad como ante una antidisciplinariedad, en la que el performance constituye una forma de resistencia frente a las limitaciones que dimanán de la disciplinariedad que impone a los investigadores convenciones relacionadas tanto con el rigor de la realización de las investigaciones como con la presentación de los resultados de las mismas.

El «viraje performativo»

En la humanística angloamericana actual el «viraje performativo» no es un fenómeno independiente y desvinculado de otros virajes. Considero que el «viraje performativo» hay que vincularlo a, y examinarlo junto con, el así llamado «viraje hacia la agencia», esto es, un particular interés por el problema de la agencia (*agency*) no sólo de las personas, sino también de entes inanimados (por ejemplo, cosas), un viraje hacia la materialidad, o sea, un viraje hacia las cosas, así como un interés que se desarrolla con extraordinaria velocidad por el posthumanismo (el viraje hacia lo no humano). Porque el «viraje performativo» se vuelve objeto de interés precisamente como un género específico de agencia, y la performance, como un modo específico de expresarla y ejecutarla.

Yo distinguiría los siguientes rasgos del «viraje performativo»: orientación a la agencia y los cambios provocados en la realidad, extensión de la comprensión de la agencia a los entes no humanos (el aspecto posthumanista del idioma performativo), la interdisciplinariedad o la antidisciplinariedad de las investigaciones, y el abandono de la metáfora del mundo entendido como texto en dirección a la metáfora del mundo entendido como multitud de acciones performativas y como performance en que se participa.⁸

⁸ «El mundo ya no es percibido como un libro que se lee, sino como un performance en el que se participa» —escribe Richard Schechner (*Performance Studies*, p. 21).

Aquí se podría hacer la pregunta: ¿por qué en la humanística observamos actualmente un intensificado interés por el performance y la performatividad? ¿Y por qué el performance y la performatividad son importantes para los humanistas? Formularé tres respuestas a esas preguntas, que al mismo tiempo constituirán las tesis del presente texto:

1. El «viraje performativo» (y otros virajes arriba mencionados vinculados a él) es un indicio y efecto de la adaptación de las ciencias humanísticas (y sobre todo de sus teorías) a los retos que dimanan de la cultura actual en el momento en que se está haciendo evidente que la metáfora del mundo como texto no posee una fuerza que explique los problemas con que está luchando el mundo actual (genocidio, terrorismo, progreso tecnológico, los procesos de globalización).

2. Si se trata del objetivo del cultivo de la ciencia, el «viraje performativo» pone de manifiesto el desplazamiento del punto de gravedad, de la contemplación, la reflexión sobre el mundo y el hombre, y la aprobación de ese mundo, a la rebelión ante la realidad hallada y al cambio de ésta. En el centro de los intereses se coloca, pues, la categoría de cambio como valor positivo y el sujeto activo (agentivo) (sujeto performativo), que se crea a través de los cambios y motiva cambios concretos en la realidad circundante, sobre todo mediante sucesos, «happenings», performance.

3. El «viraje performativo» en su aspecto más innovador tiene una faz posthumanista. En su contexto la agencia se atribuye tanto a los entes humanos como a los no humanos, y los cambios provocados por el sujeto son vistos como un efecto de la cooperación de humanos y no humanos.

En la siguiente parte de este trabajo examinaré cada uno de los puntos mencionados.

La teoría de las ciencias humanísticas alcanza los cambios en el mundo

El «viraje performativo» es un indicio de que las corrientes postmodernistas (constructivismo, postestructuralismo, deconstrucción, textualismo, narrativismo) están agotadas y de que no pertenecen ya a la actualidad,

sino a la historia de la humanística.⁹ Ahora, pues, es extraordinariamente importante someter esos abordajes a un análisis histórico, tratando sus héroes (Foucault, Derrida, Lyotard, Geertz, Said; en la teoría de la historia, White) no como puntos de referencia para las investigaciones actuales, sino como clásicos del género. Esos investigadores y los abordajes investigativos por ellos representados deben, pues, sufrir procesos de historización. Eso no significa, claro está, que ellos no sean importantes para las investigaciones actualmente realizadas; se trata de que la teoría debe «alcanzar» los problemas que están ahora en el centro de los intereses investigativos, porque las teorías y categorías analíticas existentes hasta ahora simplemente no se ajustan a los cambios que se producen en el mundo.¹⁰

Examinemos un ejemplo: Edward Said, en su libro *Orientalismo* (1972) —que es una obra clásica para los estudios postcoloniales, y también para diversas investigaciones regionales (*Area Studies*), tales como las investigaciones sobre la región del Medio Oriente (*Middle East Studies*)—, define el orientalismo como un discurso, señalando que en la realidad no existe tal fenómeno, sino sólo un modo específico de presentar los países de esa región del mundo, modo que, sobre todo en el siglo XIX —mediante la literatura y el arte—, Europa produjo con el fin de legitimar la política de colonización. Actualmente, sin embargo, cuando la guerra en Iraq y los ataques terroristas intensificaron claramente los intereses por los países del Cercano Oriente y el Islam, resulta que el abordaje discursivo de Said está demasiado limitado al análisis de los fenómenos que tienen lugar en esa región. La realidad superó el aparato teórico que se usaba para describirla. Los investigadores se dirigen, pues, a otros temas y abordajes. Uno de los más populares actualmente lo constituye en este contexto las investigaciones interdisciplinarias relacionadas con los derechos del hombre.

⁹ Desde luego, no es que en el marco de las corrientes postmodernistas los investigadores no se ocuparan del performance y la performatividad. Basta recordar los textos de Barthes sobre Brecht y de Derrida sobre Artaud y su crítica de los performativos de Austin.

¹⁰ Los redactores del libro *Nature Performed* escriben en la introducción que el viraje performativo «es un efecto no tanto de la curiosidad intelectual cuanto de la creciente convicción de que los modos existentes de pensar sobre el mundo y la naturaleza son inadecuados a las necesidades presentes» (*Nature Performed. Environment, Culture and Performance*, ed. por B. Szerszynski, W. Heim y C. Waterton, Blackwell, Oxford-Malden, MA, 2004, p. 2).

Después, tras un período de dominación de las corrientes ligadas al postmodernismo, que por muchos años concentraron la atención de los investigadores en conceptos investigativos tales como lenguaje, discurso, texto, signo, representación, estamos actualmente ante la formación de abordajes «nuevos» en la humanística, ante la búsqueda de conceptos clave frescos (o más bien intentos de reinterpretación de los viejos) y ante el señalamiento de nuevos maestros. Entre ellos, los que tienen el éxito más interdisciplinario son Giorgio Agamben, Alain Badiou, Judith Butler, Donna Haraway, Bruno Latour y Slavoj Žižek. Esos nuevos abordajes, sin duda, no dominarán las investigaciones efectuadas en el marco de la humanística, pero constituirán la vanguardia que determinará los temas de discusión y «empujarán la humanística hacia delante».

Pero, ¿qué significa ese movimiento hacia delante y dónde, hablando con propiedad, está ese «delante»? Imaginémos la humanística como un mar y a nosotros mismos mirando la superficie del agua y el horizonte. En el mar se ven boyas, que constituyen ciertos puntos de referencia móviles para las investigaciones humanísticas (móviles, porque permanecen a diferente distancia del observador y a menudo intercambian sus puestos). Imaginémos también que esas boyas representan figuraciones de subjetividad importantes y características del mundo actual, entre las que están: el cyborg, el clon, la cosa en su subjetividad, el animal, el mutante (individuo humano o animales genéticamente manipulados), el terrorista (sobre todo la suicida musulmana); el «desaparecido», los representantes de minorías de diverso tipo (sobre todo el *queer*, el transexual, pero también personas de procedencia étnica diferente o minusválidos). Ese «delante», pues, lo determinan las figuras de subjetividad que en el momento dado son más extremas (todavía hasta hace poco lo eran los representantes de minorías, ahora los sustituyen las figuraciones de cyborgs, clones, cosas y animales). Se puede decir que la petición de justicia y de un puesto en el discurso dominante por los individuos que encarnan esas figuraciones o por personas que intervienen en su nombre, determina ese «delante».

Por ende, cuando hablo de corrientes y abordajes que «empujan la humanística hacia delante», para mí no se trata, desde luego, del progreso científico entendido como el proceso de alcanzar sucesivos escalones de un desarrollo que transcurre de la forma más primitiva a formas cada vez más desarrolladas; un progreso cuyo punto de llegada —como tradicionalmente se supone en el caso de las investigaciones históricas— es el logro de la verdad sobre el pasado. Ese «empujar la humanística hacia

delante» lo entiendo como los esfuerzos de los investigadores que representan diferentes disciplinas humanísticas (y no sólo humanísticas) tendentes a construir abordajes investigativos, teorías y categorías interpretativas que funcionen en un plano interdisciplinario, con el fin de que la teoría de las ciencias humanísticas les dé alcance a los cambios que están teniendo lugar en el mundo actual. Cuando hablo de cambios, me refiero a las transformaciones fundamentales para el futuro de la Tierra (en el sentido del Planeta), del mundo (en el sentido de la cultura) y del hombre y otros seres que habitan nuestro planeta: desde los cambios climáticos, el progreso tecnológico, que provoca cambios fundamentales no sólo en la cultura, sino también en toda la condición del hombre (entre otros, la ingeniería genética, los trasplantes animales y biotrónicos, la creación de nuevos géneros de animales y plantas, la nanotecnología, la psicofarmacología) hasta los fenómenos sociopolíticos (el genocidio, el terrorismo,¹¹ los movimientos emancipadores de diferentes grupos minoritarios), cambios que son simbolizados por las diversas figuraciones de subjetividad arriba mencionadas.

De la contemplación y la aprobación a la rebelión y el cambio

Puesto que los susodichos cambios ocurren con frecuencia cada vez mayor en el plano global (es decir, tienen lugar en una determinada región, pero con ayuda de la circulación de la información se vuelven rápidamente acontecimientos globales, por ejemplo, el ataque terrorista al World Trade Center) y cada vez más rápidamente, por eso también estamos ante un constante cambio de los intereses investigativos que se manifiestan cada vez en nuevos virajes (y cada vez en nuevas figuraciones de subjetividad). Eso es también un testimonio de que en la disposición a cultivar las ciencias humanísticas se ha producido un desplazamiento «de la contemplación al cambio». El cultivo de las investigaciones en el seno de la nueva humanística no es, pues, «arte por el arte»; no es un modo de contemplación del mundo, de admiración del mismo; constituye, por el contrario, ante todo un instrumento de comprensión del mundo, de análisis del mismo

¹¹ Véase: F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, trad. B. Pietrzyk, Znak, Cracovia, 2004, y J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, trad. M. Lukaszewicz, Scholar, Varsovia, 2003.

realizado con el fin de influir en los cambios que en él ocurren, y una provocación de esos cambios. Claro está, siempre existieron los investigadores que con ayuda de la ciencia contemplaban el mundo, y los que querían cambiarlo, pero el ahora claro desplazamiento de la contemplación al cambio es provocado, a mi juicio, por el importante fenómeno del sentimiento de la pérdida del control del mundo por los hombres y la pérdida por el hombre (en el sentido de sujeto humanístico) de la posición privilegiada en las investigaciones humanísticas (el hombre «normal», o sea, el europeo blanco, heterosexual, de clase media, no es ya un objetivo investigativo atractivo).

En el contexto de los procesos arriba bosquejados, los intereses por la agencia y la performatividad son —como anteriormente he mencionado— una de las muchas señales del agotamiento del así llamado «viraje lingüístico» o discursivo que dominó en la humanística en los años 70 y 80 y un desesperado intento de salir de las discusiones sobre las relaciones entre lenguaje y realidad y de la problemática de la representación. La concentración de la atención en la cuestión de la performatividad, de la agencia, permite regresar a la discusión sobre los problemas ligados a la práctica y la acción (y, en general, a la realidad como tal), que los abordajes vinculados al postmodernismo apartaron a un segundo plano, concentrándose en el análisis y la interpretación del texto (y del mundo visto como texto). Diría, pues, que el constructivismo, el postestructuralismo y el narrativismo con sus consignas de la muerte del sujeto, la muerte del autor, el antiesencialismo, la afirmación del «sujeto débil» que es constituido por el discurso, el sistema o las relaciones saber-poder, y así sucesivamente, le quitaron al sujeto la agencia que las actuales corrientes de vanguardia en la humanística se esfuerzan por recobrar. Por lo tanto, el «viraje performativo» puede ser visto también en categorías del «regreso al sujeto fuerte», aunque, claro está, no se trata aquí del sujeto humanista, esencial, homogéneo. Este sujeto nuevo, fuerte, es, por principio, híbrido (cuidado con la posibilidad de una subsiguiente esencialización y fetichización del concepto). Se produce, pues, una recalificación de los aspectos que antes eran identificados con el sujeto fuerte. El sujeto performativo fuerte es el sujeto que se crea en los *happenings*, los acontecimientos de los que no es un espectador, sino el iniciador y el agente. Este sujeto no es tampoco un «sujeto solitario» (sujeto romántico), sino que siempre actúa conjuntamente con otros sujetos y «actores» (con seres humanos y no-humanos).

En el fondo del «viraje performativo» y del «viraje agentivo» (*the agentive turn*) está —como he mencionado arriba— la categoría de cambio como valor positivo en el mundo actual. El sujeto que tiene fuerza agentiva, se torna, en este mundo orientado al cambio, el más deseable. Efectuar cambios, ser el agente de los mismos y no su objeto: he ahí el modelo deseable que se puede extraer en la lectura de los trabajos de los humanistas actuales. En los textos ligados con los abordajes que se pueden clasificar en la nueva humanística, no hay demasiado lugar para la contemplación del mundo; por el contrario, en ellos se construye un espacio para las rebeliones y revoluciones. Esos textos, que con mucha frecuencia son manifiestos programáticos de diferentes movimientos de minorías, han de concientizar a los sujetos de su fuerza agentiva, de la que no son conscientes. Es, pues, un proyecto típicamente marxista y en este contexto se puede decir que el «viraje performativo» es un símbolo del «izquierdismo» de la nueva humanística y un efecto y elemento del proceso de su politización. Porque la política es el espacio en que se ejecutan la agencia y la performatividad de los sujetos, mientras que el performance resulta un espacio de resistencia, de rebelión, un acto político.¹²

En esta situación hasta el investigador mismo deviene un intelectual comprometido, que con su trabajo investigativo y educacional desempeña un importante papel en la construcción de conciencia. Entre sus tareas está precisamente mostrar que los miembros de los grupos minoritarios tienen fuerza agentiva, e investigar cómo ocurrió que en el pasado fueran colocados en el papel de objetos pasivos de acciones. En esas investigaciones se trata, pues, entre otras cosas, de la historización del sujeto, de mostrar que el sujeto es siempre un sujeto-en-proceso, para servirse de la definición de Julia Kristeva. En este contexto no sólo el individuo, sino

¹² Algo semejante afirma Julia A. Walker, a cuyo artículo llegué ya después de haber escrito el presente texto. Ella escribe: «mostraré cómo las limitaciones de la metáfora del mundo-como-texto obligaron a hacer el viraje hacia la metáfora del performance, para señalar en el marco de la teoría social y la teoría de la cultura actuales el problemático papel de la agencia humana. Afirmando que el actual interés particular por la metáfora del performance —junto con su énfasis en los actores que actúan sobre el mundo— revela no sólo la pérdida concientizada de la agencia individual, sino también el deseo de una recuperación imaginativa del sentimiento de agencia, que posibilitaría una resistencia a las estructuras determinantes de las relaciones sociopolíticas» (Julia A. Walker, «Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence», *The Yale Journal of Criticism*, primavera 2003, vol. 16, n° 1, p. 149).

también la comunidad se crean a través del provocar cambios en la realidad social y cultural. El individuo y la comunidad son valiosos en la medida en que tienen fuerza agentiva, actúan (*perform*) y provocan cambios concretos.¹³ Las cuestiones investigativas fundamentales ligadas a grupos minoritarios de diverso género conciernen a los problemas de la intervención política de éstos, y, por ende, a la posibilidad de que ellos realicen cambios en la realidad social, en lo cual ayudan también las investigaciones científicas comprometidas que se efectúan en favor de ellos.

La faz posthumanista del «viraje performativo»

Cuando en el contexto del viraje performativo se discute el problema de la agencia, muchos investigadores extienden la agencia a los seres no-humanos.¹⁴ Con frecuencia cada vez mayor se habla, pues, de la agencia de los artefactos (de las cosas, de la materia inanimada) y de los ecofactos

¹³ En este punto vale la pena tomar en consideración las investigaciones sobre la memoria, populares en los años 90, en las que se prestaba atención al papel del trauma en la construcción de la identidad subjetiva y grupal. El trauma es, en este contexto, una experiencia que congela las acciones o que introduce un elemento de repetición no concienciado, de cierta pasividad. Las investigaciones humanísticas que abordan esa problemática son, para el individuo o la comunidad, un género de terapia, una reelaboración del trauma, terapia que se hace visible ora en el duelo (la curación), ora en la melancolía (la depresión). En el contexto del «viraje performativo» se trata de salir de la contemplación melancólica del trauma y provocar al individuo o la comunidad a emprender rituales de duelo o fiestas solemnes de aniversario, que son un género de performances sociales. Véase *Art and the Performance of Memory. Sounds and Gestures of Recollection*, ed. por R. Cándida Smith, Routledge, Londres y Nueva York, 2002; V. M. Patraha, «Spectacles of Suffering. Performing Presence, Absence, and Historical Memory at U.S. Holocaust Museums», en *Performance and Cultural Politics*, ed. por E. Diamond, Routledge, Londres y Nueva York, 1996.

¹⁴ En Polonia, sobre el posthumanismo y la crítica del antropocentrismo, véase: K. Krzysztofek, «Człowiek posthumanistyczny?», *Kultura Współczesna*, 1999, n° 1(19); M. Bakke, «Nieantropocentryczna tożsamość?», en *Media / ciało / pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź y A. Cwikiel, Instytut A. Mickiewicza, Varsovia, 2006; E. Domanska «Ku historii nieantropocentrycznej», en: de la misma autora, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2006.

(los seres naturales). Pero hay que subrayar con toda energía que aquí no se trata de una atribución de intenciones a seres no-humanos, de animismo, ni tampoco de una sustitución de los sujetos agentivos humanos por no-humanos, sino de prestar atención al hecho de que los cambios en la realidad son un efecto de procesos también de cooperación de sujetos agentivos de diverso género. Por lo tanto, la pregunta sobre la agencia debe comenzar por la pregunta de quién y qué participa en la acción dada. En este contexto, Bruno Latour construye un proyecto de sociología crítica no como ciencia sobre lo social (*sociology of the social*), sino como ciencia que observa los vínculos de diverso género y la construcción de esos vínculos entre elementos que antes del surgimiento de esos vínculos no eran sociales (*sociology of associations*). Propone sustituir el concepto de comunidad por el concepto de colectivo, término que sugeriría precisamente la convivencia de seres humanos y no-humanos. Latour hace referencia al teatro cuando explica por qué prefiere llamar con el nombre de actores a los sujetos agentivos en el caso de los seres no-humanos. Porque para él nunca es seguro quién y qué actúa, como en el caso del actor que en la escena nunca está solo; es un elemento en la *network/red* de sujetos agentivos actuantes.¹⁵

A su vez, el filósofo estadounidense de la ciencia Andrew Pickering, examina el problema de la agencia en el contexto de los dos idiomas existentes en la ciencia: representacional y performativo. El idioma representacional pertenece ya, en su opinión, a la tradición, a la historia de la ciencia. Señalando el carácter limitado de ese abordaje, escribe que ese idioma, al abordar el problema de la agencia, se interesa sólo por la agencia humana. Por eso Pickering propone una alternativa en forma de un idioma performativo, en el que están dotados de fuerza agentiva no sólo los seres humanos, sino también los seres no-humanos (los ecofactos, los animales, las cosas). Todos ellos son agentes actuantes de diversos modos que no se reducen a los métodos humanos de acción. Desde luego, —como he señalado arriba— en ningún caso se trata aquí de animismo y/o atribución

¹⁵ B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005, y del mismo autor, «Prolog w formie dialogu pomiedzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem», trad. K. Arbiszewski et al., *Teksty Drugie*, 2007, n° 1/2. Cf. E. Binczyk, «Nie ma społeczeństwa! "Nasi mniejsi braci"», *społeczne studia nad nauka oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, *Teksty Drugie*, 2007, n° 1/2.

de intencionalidad a las cosas o, en general, a los seres no-humanos. Pero Pickering (contrariamente a Latour) exhorta a una visión simétrica de la agencia (los seres humanos actúan, pero también los seres no-humanos actúan). Claro está, subraya Pickering, el idioma representacional existe también en el performativo, pero el idioma performativo ensancha nuestra comprensión de la ciencia y su dimensión material, ya que no se concentra en la agencia humana. Porque en este idioma, «la creación de ciencia aparece como combates sostenidos en los campos creados por la agencia humana y no humana». Para Pickering, pues, el idioma performativo tiene una faz posthumanista. Él propone «un alejamiento de la representacionalidad y del aparato analítico del que él se rodeó, en favor de una imagen performativa de la ciencia en la que la cultura científica es entendida como un producto de las transformaciones posthumanistas que se producen en el tiempo».¹⁶ Otro rasgo del idioma performativo es la multidisciplinariedad necesaria para las investigaciones efectuadas en ese idioma. Si admitimos que la cultura científica posee tres niveles: social, material y conceptual, ninguno de ellos existe en una forma pura, esto es, por ejemplo, no hay un nivel puramente social, sino que irrumpen unos en otros —por ende, es difícil mantener todas las convenciones de las divisiones tradicionales. En realidad, pues, resulta que esa síntesis performativa es antidisciplinaria. Se puede decir, pues, que para el investigador interesado en la historia de la ciencia los *performance studies* son tanto más importantes cuanto que constituyen un ejemplo del proceso que se define con el nombre de «des-esencialización» de las disciplinas, es decir, esos estudios fueron contruidos por principio como una antidisciplina que destruye las reglas de las fronteras disciplinarias, dando rienda suelta al impulso actual hacia la multi-, trans- o interdisciplinariedad. Puesto que ahora más que nunca estamos rodeados, pero no determinados, por la «agencia material», el idioma performativo —afirma Pickering— «es nuestra mayor esperanza de entender quiénes somos y en qué mundo vivimos».¹⁷

¹⁶ A. Pickering, «After Representation. Science Studies in the Performative Idiom», *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, 1994, vol. 2 (Symposia and Invited Papers), p. 415.

¹⁷ *Ibidem*, p. 416. Al igual que Latour y Pickering, Karen Barad propone que el problema de la agencia, que en los enfoques tradicionales es un atributo humano y está unido principalmente a la intencionalidad, sea referido también a los seres no-humanos. Propone un abordaje posthumanista, materialista, de la per-

El performance y la performatividad como método investigativo

Como he señalado arriba, el performance como objeto de investigaciones no es nada nuevo para la humanística. Es curioso, en cambio, el aprovechamiento de los conceptos de performance y performatividad como categorías interpretativas y método investigativo. En el curso de los últimos años, también en el marco de las investigaciones históricas aparecieron muchos trabajos que echan mano al concepto de performance (con todo su bagaje teórico) para examinar, por ejemplo, los rituales de duelo o los rituales políticos, haciendo referencia con ello a la bien conocida metáfora del mundo como teatro y de la vida social como espectáculo. Basta mencionar siquiera el libro *Los rituales políticos de penitencia* (2006) de Bartosz Korzeniewski,¹⁸ que sugiere una analogía con el trabajo clásico de los estudios sobre la memoria, escrito en idioma performativo, *How Societies Remember* (1989) de Paula Cannerton. Esta última autora aspiró a romper con la concepción de la memoria que la reduce a procesos intelectuales, y a concentrarse en la agencia —no tanto de los enunciados mismos como de las prácticas ligadas a los mecanismos de la memoria. Recordemos que Cannerton se interesa ante todo por las ceremonias conmemorativas, vinculándolas con la así llamada memoria performativa social, y llama la atención sobre un aspecto fundamental de ese tipo de memoria, que, en su opinión, fue pasado por alto: se trata del cuerpo; sobre todo, de los así llamados performances habituales (*habitual performances*), tales como los gestos, las sonrisas, la postura del cuerpo en diferentes situaciones, lo que tiene una extraordinaria importancia para la transmisión y mantenimiento de la memoria. Porque mediante esas prácticas la memoria no sólo se presenta, sino que ante todo actúa (*social habit memory*).¹⁹

formatividad (*a posthumanist materialist account of performativity*): K. Barad, «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter», *Signs*, 2003, vol. 28, n° 3.

¹⁸ B. Korzeniewski *Polityczne rytuały pokuty w perspektywie zagadnienia autonomii jednostki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2006. Sobre la performatividad de los diarios de guerra escribe Pawel Rodak en el estudio «Wojna i zapis. (O dziennikach wojennych)», *Teksty Drugie*, 2005, n° 6, pp. 38-39.

¹⁹ P. Cannerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 34-35, 71, 104. Cf., también, M. Libera, «Kategoria performa-

Los partidarios del «viraje performativo» no se contentan con sólo interesantes interrogantes investigativas e ideas interpretativas, sino que proponen una epistemología distinta de la científica (en el sentido de *science*) que apoya esas investigaciones. A menudo se habla, pues, de una epistemología empática (*empathetic epistemology*), que une a las «personas que viven en la convicción de que comparten un mundo común, complejo». El antropólogo Dwight Conquergood habla, por ejemplo, de «un modo de conocer sensible a la performance» (*performance-sensitive way of knowing*). En tal enfoque se producen también una relocalización o desplazamiento de la posición del investigador y un cambio del modo de aprehender su papel. Para definir esa posición, Tami Spry introdujo el término «Yo performativo» (*performative-I*).²⁰ En esa opción, el investigador está comprometido en sus investigaciones y crea conocimientos en solidaridad con los sujetos y objetos de sus investigaciones, y no a distancia de ellos; no «inventa la tradición», sino que interviene en ella (*from invention to intervention*); coopera consciente y activamente en la creación del mundo de los otros, del mismo modo que también ellos cocrean el mundo de él/ella. No se trata, pues, de darle la palabra al Otro callado, a los que la historia de hasta ahora privó de voz —porque tal abordaje muchos investigadores lo considerarían una prolongación de diferentes prácticas de colonización para con los Otros (Edward Said, *Reflection on Exile*),²¹ sino que se propone, por ejemplo, un testimonio copersformativo (*coperformative witnessing*).

tywnosci we współczesnej socjologii pamięci», en *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Varsovia, 2005.

²⁰ T. Spry, «A “Performative-I” Co-presence. Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography», *Text and Performance Quarterly*, octubre, 2006, vol. 26, n° 4. *Ibidem* sobre el tema de la psicología empática.

²¹ Se trata del peligro de la comprensión del Otro como una víctima débil e indefensa, así como de la responsabilidad incondicional para con él, y del proteccionismo fácil de usar políticamente que de eso resulta; la voluntad de ejercer el control bajo la consigna del cuidado y la infantilización del Otro. También hallamos la comprensión del Otro en los escritos del Emmanuel Lévinas criticado por Badiou, y también en los de Zygmunt Bauman, entre otros. Véase: A. Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Hatier, París, 1993; Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Varsovia, 1996. Pero hay que agregar que Bauman advierte que el impulso del cuidado y la protección del Otro puede conducir a la aniquilación de la autonomía de éste y a la opresión (p. 19).

Conclusión

Volveré ahora a la pregunta planteada al principio: ¿por qué el problema del «viraje performativo» debe interesarles a los humanistas? El «viraje performativo» (conjuntamente con el viraje a la agencia) parece interesante, porque pone de manifiesto el ala «rebelde» de la humanística actual. El performance es aquí, en cierta manera, un símbolo del cruce de las fronteras o incluso de la eliminación de las mismas, tanto en el sentido de «supresión» de las fronteras disciplinarias como en el de «supresión» de las fronteras entre lo humano y lo no-humano. El énfasis en el sujeto agentivo, el sujeto que se crea a través de la acción, le devuelve su fuerza y lo saca de los bajos postmodernistas.

El «viraje performativo» (y otros virajes) no es una moda creada por un círculo de intelectuales fanáticos, sino un testimonio de que la humanística reacciona rápidamente a los sucesos en el mundo, y una indicación de que los investigadores que no se las arreglan con la conceptualización de los mismos efectuada en el marco del hace poco todavía popular constructivismo, buscan nuevas soluciones.

Así pues, tanto para los investigadores que quieren cumplir funciones disciplinarias de «patrullas fronterizas», como para los que cruzan esas fronteras, el performance y la performatividad como objeto de investigaciones y como método investigativo pueden constituir inspiraciones para una investigación tal de la realidad que influya en su forma.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*

LOS CRITERIOS DE DESIDERIO, SIEMPRE

Desde su dolorosa despedida, a fines de 2017, nos propusimos significar en *Tablas* la enorme aportación teórica de Desiderio Navarro (Camagüey, 13 de mayo de 1948-Caimito, 7 de diciembre de 2017), en el ámbito de las artes escénicas. Pero no queríamos hacerlo sin reproducir alguno de los materiales que tradujo y publicó en su infaltable *Criterios*, la revista que animó por cuarenta y cinco años.

Y no tuvimos hasta ahora la buena cantidad de páginas disponibles que exige un texto de la naturaleza que él promovió, también desde lo que luego fuera el Centro Teórico-Cultural Criterios. Ahora, a dos años de su muerte, pero en realidad siempre, lo recordamos desde esta revista donde compartió parte de su amplísima labor intelectual.

Lo hacemos con un texto relativamente reciente (*Criterios*, (37): 125-142, 2011) seguro que menos conocido de lo necesario, y que ubica coordenadas imprescindibles para la creación escénica actual y no solo para ella.

La obra amplísima de Desiderio Navarro merece sucesivos acercamientos, en este orden y en otros, *Tablas* se propone continuar con ellos.

SHADAY LARIOS, JOMI OLIGOR & EL EIRA: TRÍPTICO NECESARIO PARA CREAR UN OBJETUARIO INSULAR

YUDD FAVIER

CUANDO SE REESCRIBA LA HISTORIA DEL TEATRO DE TÍTERES cubano tengo la absoluta certeza que 1994 quedará inscrita como una fecha importante, no solo porque fue un año genésico de dos eventos imprescindibles para lo que hoy constituye nuestro panorama, sino porque ambos acontecimientos, veinticinco años después, se han convertido en centros promotores del teatro títeres y con ello han reubicado a la isla dentro de la perspectiva teatral del mundo. Me refiero a la fundación del primer Taller Internacional de Títeres de Matanzas (TITIM) y al surgimiento de Teatro de las Estaciones. René Fernández Santana, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, fundadores respectivos de estas experiencias, han convertido a Matanzas en la meca títerera de Cuba y me atrevo a presumir, del Caribe.

El taller nació con una evidente vocación pedagógica, el intercambio y la superación se convirtieron en sus objetivos principales. Tres fueron sus matrices en esos inicios: el diseño, la dirección y la dramaturgia, pero a partir de su cuarta edición empezaron a expandirse hacia otras temáticas, especializaciones y geografías. Gracias a ello hemos contado con talleres de teatro de sombras, teatro de papel, dirección, de exploración de nuevos materiales y sobre teatro de objetos que han sido impartidos por figuras de renombre internacional como Tony Rumbau, Alain Lecucq, Claudio Hochman, Fabrizio Montecchi, Enrique Lanz, Deborah Hunt y tantos otros.

Por eso resulta tan coherente que Rubén Darío Salazar, por tantos años curador y organizador de este TITIM, para celebrar el primer cuarto de siglo de su colectivo teatral, implemente un nuevo

espacio de intercambio y aprendizaje para los títeres cubanos, y para que maestros del mundo puedan seguir compartiendo sus saberes sin la rigidez bienal a la que nos sojuzgaba el mencionado evento. El Encuentro Internacional Retablo Abierto (EIRA) ya sucedió en su edición pi-

loto entre el 7 y el 13 de abril de este 2019 con el Laboratorio Teatro de Objetos Documentales como parte del Circuito de la memoria material que llevan adelante la doctora Shaday Larios, directora de Microscopía Teatro y Jomi Oligor, director de Hermanos Oligor. Estos «detectives de objetos» compartieron sus experiencias, sus investigaciones y sus pasiones con una veintena de talleristas convocados en Matanzas. Seis días de intensísimo trabajo donde se reunieron directores títeres, actores, diseñadores, clowns y críticos de varias partes del país para constituirse en el alumnado.

El tiempo insular del teatro de los objetos aún está por arribar a la escena. Nuestro teatro en su generalidad sigue apegado a una construcción artesanal con un marcado carácter figurativo, quizás sea una tradición heredada de las ampulosas producciones de los ochenta o del terror a la precariedad impuesta por los noventa lo que no nos haya permitido explorar otras visualidades, aunque por supuesto existen algunas —pocas— experiencias que utilizan, animan o hacen recreaciones con el objeto en escena.

En los últimos años hemos visto sombreros de yarey convertidos en Sol y jabas de nylon siendo El Viento (*Historias de burros*, TNG); hemos visto calabazas transformarse en una familia de gallinas y pollitos (*Eureka en apuros*, El mejunje); guantes de látex siendo un gallo presuntuoso (*La Cuca*, Guiñol de Guantánamo), bolsillos convertidos en marineros (*Relato de un pueblo roto*, El mejunje) o una malleta rosa se nos ha transformado en Georgina, la vaca de Búster (*El irrepresentable paseo de Búster Keaton*, Teatro de Las Estaciones), también hemos visto

objetos reutilizados para conformar cascos, máscaras antigases, tanques de guerra, en un fuerte mensaje sobre el reciclaje (*Gris*, Teatro Tuyo). Sí, hemos estado ante conversiones metafóricas del objeto en personaje y ha fluido bien, ha sido aceptada por el público y por la crítica, han sido espectáculos elegidos para los festivales más importantes del país; pero son experiencias mínimas que, sin embargo, constituyen una señal del momento iniciático en que se encuentra nuestro teatro con respecto al objeto.

Por esas razones siento tan beneficiosa la llegada de la mexicana Shaday Larios con sus teorías y prácticas diversas en torno al objeto documental junto al español Jomi Oligor con su experiencia de construcción de autómatas y sus aparatos estafalarios. Porque siempre es provechoso saber cómo evoluciona la escena más allá de nuestras orillas y porque no creo que ningún taller pueda violentar el ritmo circadiano de nuestro teatro titiritero, que también de forma lenta y escasa se dirige a un receptor adulto, sino que por el contrario puede estimular nuestras evoluciones.

Las sesiones del Laboratorio sucedieron durante una semana entre las nueve y las dos de la tarde, y fueron cinco horas, siempre muy provechosas, que parecían no bastar para todo el universo que el taller nos abría en relación con nuestros objetos cotidianos, y por tanto, despreciables. Puedo decir que, en resumen, el taller fue muy fructuoso en tres aspectos muy distinguibles.

Primero fue altamente informativo, Shaday nos ofreció en magistrales conferencias, no solo su perspectiva en relación con el objeto sino toda una cronología y variación performática de un teatro que pasa por la antropologización de los objetos, el teatro con muñecas, con juguetes, las poéticas del mueble, teatro de materiales, al universo del teatro de miniaturas, y tantas más variantes, cuyas primeras referencias aparecen en Europa por los ochentass hasta llegar al Objeto Documental. Es justo apuntar que toda la documentación audiovisual acumulada por los «objeteros» (videos, trailers, libros, pdfs) fue generosamente cedida y ya circula por nuestras escuelas y entre nuestros grupos —quedó en la Casa de La Memoria Escénica y en la Biblioteca del ISA para quien esté interesado en ella.

Lo segundo fue la claridad con que Shaday concreta y explicita su trabajo de varios años (con dos libros y un doctorado incluido) en dos horas de conferencia; sin intentar aprisionar a nadie en una u otra tendencia, tendencias además mostradas y deconstruidas por ella. Del mismo modo fue muy puntual a la hora de establecer las definiciones en cuanto a su perspectiva con respecto al objeto —tengo que apuntar que Shaday es una oradora excelente, magistral, precisa y además posee una cadencia en su voz y cierta ternura que sin embargo no invalidan ni la pasión ni el énfasis y la especificidad que emana de su discurso y la tesis que defiende.

Definir qué es el teatro de objetos documentales, cuál es su esencia, lo que la autora llama «la vitalidad de la materia»¹ a través de la intervención del sujeto que la realza, que le otorga voz al contar su historia, su sino, su pertenencia, sus posibles geografías que solo se revelan gracias al escrutinio del «objetólogo» o los «indagadores de la objetualidad». Hizo importantes distingos entre teatro de objetos/teatro de figuras animadas, teatro de figuras/teatro de títeres y entre objeteros/ titiriteros. En la esencia de su trabajo prima el respeto al objeto por lo que es en su «estado cero». Es así como señala los tres componentes básicos para desarrollar un teatro de objetos documentales: el objeto como centro («objetocentrismo»), hacer visible el conflicto entre sujeto y objeto y crear un teatro de objeto poético donde los elementos funcionen de forma metonímica o cual sinécdoque.

Finalmente guió y condujo la búsqueda de objetos para que adquirieran un valor en la escena y dentro de un discurso «coherente» que atrajera la atención del público. Asentó durante el taller premisas importantes como «el ciclo biográfico del objeto» la identificación de «los atributos físicos» que les hacen ganarse un sitio dentro de la escena y la «relación de equidad» que debe establecerse entre

¹ Los entrecomillados son términos usados por la autora en su libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: editorial Paso de Gato, 2018. Libro que también se encuentra entre los materiales donados por la directora y cuya presentación se realizó dentro de la programación del EIRA.

el sujeto y el objeto, esto último repliega la escritura antropocéntrica de la representación e incluso la figura misma del actor, (y hasta la existencia del personaje interpretado trocada por el actor narrante), que se convierte —gracias a su sincera y previa investigación— en un portavoz de la historia con la que carga dicho objeto.

Por eso, durante el Laboratorio las búsquedas —personales y colectivas— estuvieron en función de los objetos, agruparlos por sus características, encontrar sus «historias y pertenencias» y hurgar sobre nuestra relación con esos cuerpos cotidianos, y problematizarlos, es decir, llenarlos de preguntas.

El ejercicio final, presentado el sexto día, sábado, fue titulado *Objetario Cuba S.A. Memoria insular*, y estuvo compuesto por varias secciones: las *Derivas* (buscadores de objetos en la ciudad, una experiencia muy reducida de la Agencia de Detectives que llevan adelante Larios y Oligor como parte de sus dinámicas de investigación/creación); *Prácticas individuales* (ejercicios procedentes del intercambio de algunos objetos personales que traían previamente los talleristas); *Reflexiones* (un espacio para los teatrólogos presentes, los resistentes a la praxis y la exposición escénica) y el *Objetario Insular*, que incluía la muestra de los objetos físicos pero también cierta clasificación a partir de definiciones de nuestro contexto/realidad, quedando así un catálogo conformado por objetos discontinuados, criollos, religiosos, de la épica, heredados, republicanos, soviéticos, del exilio, de conglomerado, escombros, residuos de emergencia, objetos soñados y los insustituibles.

El EIRA, no solo fue un taller, aunque ese fuera su mayor propósito (quienes conocen al TITIM y a R. D. Salazar deben saber que fue una jornada teatral aeróbica). Hubo exposiciones, presentaciones de libros y audiovisuales, conferencias y espectáculos que se programaron tanto en Matanzas como en La Habana en coordinación con el Departamento de Teatro de Casa de Las Américas, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) y varias sedes teatrales en la capital. Este acompañamiento escénico, por supuesto, significó la apoyatura precisa y de múltiples variables para asentar la teoría a partir de diferentes dispositivos del teatro de objetos documentales.

De la muestra extranjera vimos cuatro representaciones que quiero agrupar en pares por sus analogías. Creo que, en sentido general, existió cierta resistencia entre la recepción para las conferencias performáticas *Crónicas desde el exilio*, *Caja Chernobyl* del dramaturgo mexicano Ángel Hernández y *Buscamos en el silencio de las cosas* de la doctora ecuatoriana Giulianna Zambrano. Los agrupé porque documentan sitios de catástrofes (Chernobyl y una ciudad de la costa ecuatoriana arrasada por el terremoto), tenían materiales

audiovisuales en las zonas de catástrofes y porque incluían una instalación de objetos provenientes del desastre (testigos, supervivientes). Por supuesto, y un estilo narrativo y poético para «contar» las historias de estos objetos reales, transitados por la hecatombe. Pienso entonces en esa máxima de Shaday autora cuando apunta: «Los objetos de catástrofe poseen una localización y temporalidad concreta y pueden ser venerados como reliquias». Y me remito entonces a ese anuario, almanaque, calendario detenido en el año del desastre químico de Chernobyl o del interruptor rescatado de entre los escombros del terremoto. La relatoría de los oradores y la verdad que posee el objeto se convierten en los soportes fundamentales de la exposición.

Creo que lo cubano somos muy ortodoxos con respecto al edificio teatral y por supuesto con lo que se asienta sobre el escenario, y es esa disposición frontal, elevada, que te indica que lo que allí va a acontecer es para «ser escrupulosamente observado» y es por eso que exigimos allí estándares altos que involucran todo: disposición del cuerpo en escena, proyección de la voz, dramaturgia, escenografía... quizás por ello nos cuesta desacralizar al escenario y desvalorizarlo cual altar escénico para entenderlo como un soporte de espectáculos menos formales en su composición.

El otro dueto estaba conformado



por los espectáculos *La Máquina de la Soledad* de Microscopía Teatro- Oligor, (México- Navarra) y *M.A.R. Un discurso plástico a través del espacio* a cargo de la española Andrea Díaz Reboledo.

La Máquina de la Soledad es, simplemente, un espectáculo inolvidable. Shaday y Jomi crean un juego de penumbras con cenitales diminutos (de lámparas de mesa, linternitas) y, entre las luces tenues y su discurso intimista, susurrante, nos hacen partícipes de una historia de amor a través de seiscientas cartas de ida y vuelta entre dos sujetos de finales de siglo XIX. De cómo las encontraron, de los sucesos que les acontecieron mientras las leían u organizaban y descifraban, y con una muy puntual (discreta e insinuante) selección de pinceladas de la historia entre Manuel y Elisa, así se compone el argumento central de la puesta, que luego incluye anécdotas

de escribanos, procesos teatrales truncos y hasta la insólita aventura tropical sucedida en la isla cuando intentaron mandar el correo postal atado a un cohete... No hay nada fortuito en la *mise en scene*: los zapatos de Jomi, el vestuario y peinado de Shaday, el tono, la disposición escenográfica de los objetos, la sincronía y el acople entre los ejecutantes, la propia composición de la historia y la maravillosa ambigüedad que emerge en el espectador siempre tratando de descifrar qué hay de verdadero en cada acápite de la narración (Ay de nosotros, cubanos increíbles, posesos por la ficción).

M.A.R. es un ejercicio dinámico de composición de formas... Andrea Díaz nos acoge alrededor de la mesa grande del comedor y capa tras capa (formadas por pequeños rectángulos de cartón que se disponen en múltiples formas) nos cuenta la historia



FOTO: CORTESÍA RUBÉN DARIÓ SALAZAR

a través del crecimiento y modificación de una casa transitada por el tiempo y tres o cuatro generaciones de una familia, su familia. Lo más sorprendente es que las construcciones son abstractas, laberínticas composiciones que forma la objetera/performera con sus pequeñas piezas mientras nos dice: Este es el cuarto, este es el jardín, aquí, en este pequeño lugar, está el cuartico de los enseres de pesca del tío tal, y nosotros abortos, embaucados por la narración, también en tono coloquial, también compartiendo una verdad ajena, nos dejamos llevar por lo que nos cuenta Andrea o nos embelesa la Nana, perfectamente entonada por Blanca Paloma que desde su discreto rincón entre el público va creando una ambientación de músicas y sonidos que parecen provenir orgánicamente de la historia relatada. Con una acertada y mínima selección de objetos «vemos» crecer la casa, el pueblo, los pisos, las estancias, y la propia familia... De nuevo el tono intimista nos hace sentir voyeristas de una realidad que no nos pertenece pero que, de una forma privilegiada, nos han dejado penetrar.

La selección espectacular de casa reunió también espectáculos muy divergentes en cuanto al uso del objeto o de las maquinarias de representación. Inauguró el taller en su primera noche *El irrepresentable paseo de Buster Keaton*, de Teatro de las Estaciones, colmada de objetos-metáforas, la Vaca Georgina-maleta, los pájaros-pinzas, el propio Buster-monociclo, los hijos-carros. *Nueve* de Martha Luisa Hernández Cadenas e Ileana Cadenas, un performance con narraciones biográficas entre madre e hija, *La casa del escarabajo* de Retablos, con su despliegue de maquinarias artesanales; *El Encuentro*, del grupo La Salamandra con teatro de papel y objetos en torno al propio material; *Concierto para Aurora*, del Mirón Cubano que nos hizo recorrer varios edificios históricos de Matanzas a través de sus objetos y sus detritus; *¡PUM!* de Teatro Tuyo con un juego tradicional e intencionado de globoflexia y *Hojas de papel volando*, de Teatro La Rosa con el uso de objetos-símbolos para componer su fábula-poema.

...Y lo tercero por lo que fue fructuoso el taller (sí, no lo había olvidado).

Creo que el gran éxito del taller es que los que estuvimos allí ya no vemos el objeto ni nuestra relación con él del mismo modo. Existe un antes y un después de Shaday Larios en Cuba, y sin pretender hacer *spoilers* a nuevas producciones y según he sabido, tampoco desde tendencias miméticas, la mirada hacia los objetos también mutará en próximas producciones titiriteras. ¿Animando?, sí; ¿reciclando? puede ser; pero seguro explorando nuevas formas de construcción y representación, justo dentro de la cronología objetual que le corresponde a la isla, un ciclo que ha recibido un impulso, una sacudida maravillosa y siempre bienvenida. 

FOTO: CORTESÍA RUBÉN DARÍO SALAZAR



MATANZAS: CAUDAL Y CALLE*

MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO

LA AFLUENCIA DE LA XIII BIENAL Y DE LA X JORNADA DE TEATRO CALLEJERO

en Matanzas puso en valor, junto a nuevos espacios públicos y expositivos, una topografía vibrante de gente transitando por ríos de calles siempre en ebullición, a la búsqueda de una muestra, de una escultura, de una intervención, una función teatral, de una estatua viviente.

Matanzas recibió la décima edición del Callejero, un evento soñado hace casi dos décadas atrás por Albio Paz, Pancho Rodríguez, Mercedes Fernández y el núcleo de actores alrededor de El Mirón Cubano. En 2002, los grupos que se reconocían como teatro callejero y empujaban un incipiente movimiento, fueron convocados por Albio, El Mirón y la dirección del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, liderado en aquel momento por Fernández. Hablamos, entonces, de Teatro Andante, D'Morón Teatro, Gigantería, como fundamentales. Más tarde, se sumarían otros que nacerían bajo esa influencia, y algunas experiencias que continuaban una tradición tan fuerte y vital como el santiaguero teatro de relaciones, en representación de ellos, Teatro a Dos Manos y otros colectivos hacían el viaje de oriente a occidente.

Desde los tempranos noventa, Albio, quien había bebido de la experiencia de Teatro Escambray y de un trabajo cercano a Santiago García con Huelga, en Cubana de Acero, entre otras experiencias de investigación social, tomó la calle como escenario para su creación. Se dice con frecuencia que el Período Especial impuso a muchos grupos la salida de las salas teatrales como única solución a las dificultades técnicas, la falta de electricidad, etc. Siempre he considerado que, en efecto fue así, pero no para todo el mundo. Sí y no, es mi respuesta. Recuerdo las funciones de *Segismundo-Ex marqués*, por Teatro del Obstáculo, y *Manteca*, de Teatro Mío, a las 3:00 p.m., con las ventanas abiertas para aprovechar la luz del día y la ventilación natural. De manera que sí y no.

Para Albio Paz no solo se trató de una solución a esa crítica situación, sino de una respuesta creativa, artística y un gesto social y político que no se debe pasar por alto. Como he mencionado en otras ocasiones, Albio y El Mirón constataron en el espacio público, un desplazamiento de sentidos, una reconquista ciudadana, una toma del espacio abierto por el teatro, las ideas y también lo lúdico.

Al morir Albio en 2005, Pancho quedó frente al grupo —previamente ya había dirigido y asistido a Albio— y más tarde se incorporó Rocío Rodríguez, graduada de Teatología y parte de una generación del Instituto Superior de Arte que removería los cimientos del teatro cubano con propuestas renovadoras, no solo desde la dramaturgia sino también desde la gestión, la producción y el pensamiento teatral.

Como parte de esa impronta, Rocío asumió nuevos códigos, dialogando con una tradición teatral que este año cumple sus treinta y cinco años de vida, los mismos que la

propia Rocío. Una hermosa coincidencia si nos percatamos de que Rocío es fruto de El Mirón, como lo es de Pancho y Mercedes, jóvenes que fundaron este grupo, un colectivo que se ha transformado en una visión orgánica y coherente.

En ese proceso, con vaivenes, retrocesos y avances —como lo es en un proceso natural de creación— han permanecido fieles a un sello que los sigue distinguiendo: la calle.

Algunas propuestas han sumado a esa «calle» otros desplazamientos que han incorporado el teatro documental, lo autorreferencial, la historia local conectada con las biografías personales de sus creadores. Ejemplos de ello, *Concierto para Aurora* y *Notas de Lear*. Instrumento para la caracterización social de núcleos familiares, estrenada en esta edición y fruto de un trabajo conjunto entre El Mirón y el dramaturgo Rogelio Orizondo.

Sin dudas, un gesto que habla de la necesidad de buscar otros escenarios, otros lenguajes, otras plataformas desde las cuales dialogar con públicos «cautivos», que no es aquel espectador ocasional que pasa por el lugar de la representación, mira y decide quedarse o no.

La muestra teatral, en general, puso en relieve algunas preguntas que nos hemos impuesto, en especial, recientemente, muchos de los que hemos acompañado al Callejero desde sus tempranos años. ¿Existe aún un teatro callejero en Cuba como movimiento? ¿Cuáles son los puntos de inflexión, de cambio, de repetición, de saturación, de

* Tomado de *EntreTelones*, 24 abril, 2019.

riesgo? Creo que de esto último falta mucho. Como también sobra repetición y saturación en muchos de los trabajos presentados. No se trata de consolidar un sello, una estética, sino de renovarla desde una fijeza.

Aún se resienten en algunas propuestas cuestiones que laceran el resultado artístico, como una innecesaria y extensa duración, una dramaturgia retórica y caótica que provoca que el espectador callejero desvíe su atención y se distraiga, la música que ilustra demasiado o simplemente es un acompañamiento vacío y, en ocasiones, entorpece el diálogo y los textos, lo que provoca que no se entienda lo que los actores hablan en un espacio abierto que ya es vulnerable.

Un hallazgo feliz fue volver a *Historias bien guardadas*, de La Salamandra, en un salón como los que conserva el Museo Farmacéutico. Durante años, esta institución, custodiada y protegida por Marcia Brito, ha sido clave no solo para las jornadas del Callejero, sino para el teatro y la cultura matanceros.

Recuerdo aún, en plena restauración o a punto de comenzar los trabajos, una conmovedora función a finales de los noventas de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de Teatro de Las Estaciones. Alianzas de este tipo también hacen que perduren y sobrevivan estrategias de colaboración que inciden, de manera directa y peculiar, en los públicos y su relación con el teatro. El evento teórico, segmento que acompaña al Callejero desde su nacimiento, igualmente debe recuperar los diálogos críticos sobre los espectáculos. Más allá del recuento y la revisión de la historia de los colectivos, lo que puede ser útil para los jóvenes y nuevos espectadores que se suman en cada edición, se precisa abrir los procesos, intercambiar en torno a los discursos, al camino creativo y su resultado. Este espacio de reflexión, sin dudas, repercutirá, si existe un interés por parte de los directores y equipo creativo de cada obra, hacia el interior de los procesos de trabajo.

Es significativo el crecimiento profesional, en su práctica y su campo investigativo, de una disciplina como las etapas vivientes. La trayectoria del Callejero confirma esa evolución hacia una modalidad que ha complejizado su praxis y también ha motivado su reflexión por parte de críticos y teóricos. La sesión de trabajo dedicada a este tema demostró el interés, cada vez mayor, que despierta dentro de la expresión del teatro callejero. Estimulante la investigación y la promoción que realizan, desde La Habana, Susana Gil Padrón, María Victoria Guerra Ballester e Isaac Ribera. Como lo fue también volver a ver a Roberto Salas, líder de Teatro Gigante durante muchos años y que hoy continúa su enciclopédico proyecto sobre los zancos. Una idea acariciada desde hace muchos años y que ha sido indetenible. Ojalá en un futuro no muy lejano ese libro llegue a manos de lectores ávidos por conocer todo sobre los zancos y su uso, como herramienta de trabajo y expresión popular en el teatro callejero de todos los tiempos y en todas latitudes.

Felizmente, a las jornadas de teatro callejero se suman otras experiencias escénicas de la ciudad: Teatro El Portazo, Teatro de Las Estaciones, Danza Espiral, así como conjuntos de música clásica. Como telón de fondo del Callejero, llega por primera vez a Matanzas, la Bienal. Las obras concluidas por el 325 de la ciudad, la casi culminación del Teatro Sauto —difícil mirarlo con admiración y no pensar en Cecilia Sodis, su directora durante muchos años, su alma protectora, quien murió sin verlo terminado—, la renovación del paseo Narváez con las esculturas y piezas públicas que van marcando también el paso, así como los cafés, bares, espacios públicos de esparcimiento, con el río San Juan escoltando la caminata y la Plaza Vigía y Calle de Medio peatonales, han convertido, al menos ese segmento más visible de la ciudad, en una de las plazas más lindas y vibrantes de la isla.

Custodia la plaza también el Palacio de Justicia, provisionalmente convertido, gracias a la visión de la artista matancera, radicada en Estados Unidos, Magdalena Campos Pons, en un espacio privilegiado donde se condensan piezas de artistas matanceros junto a artistas de Estados Unidos, Colombia, Pakistán, etc., una verdadera revolución y privilegio bajo un solo techo. Un edificio que sería perfecto para completar un circuito cultural en un mismo camino: Teatro Sauto, Ediciones Vigía, Paseo Narváez a unos pasos, cafés, Palacio Junco a un costado, Calle Medio, etc.

Bajo el concepto curatorial de Ríos Intermitentes, Campos Pons, junto a artistas y curadores, han refundado una nueva topografía en Matanzas. Un relieve donde sobresalen, en distintos puntos de la ciudad, casonas abiertas que exhiben piezas, esculturas, óleos, gente intercambiando, hablando, conviviendo en un estado de ánimo colectivo en la ciudad que al menos yo hacía mucho no constataba. Son ríos que

no se detienen, que alimentan un caudal creciente, y arrastran y convocan a su alrededor.

Entre función y función, conversación y goce, una escapada al Museo de Arte de Matanzas donde se refugia, sin tener las mejores condiciones, una colección de arte africano de lujo, llegada a Matanzas en tres momentos gracias a la generosidad del pintor y coleccionista Lorenzo Padilla, uno de los exponentes vivos más importantes de su generación. A Padilla, quien ha regresado a su ciudad, luego de una larga estancia de vida y oficio en París.

Matanzas siempre me convoca. Pero, la convivencia de la Bienal y el Callejero, junto a la bondad de mis eternos anfitriones matanceros, Mercy, Pancho, Ulises, los Pedritos, Zenén, Rubén Darío, Silvia, hicieron de esta una estancia fuera de serie que me permitió descubrir otros ríos bajo otros puentes. 



FOTO: ABEL LÓPEZ MONTES DE OCA

UN LIBRO SOBRE LAS RAÍCES DE LOS ZANCOS

nombre a su primer artículo, que antes mencionamos, «Zancos de una punta a otra del planeta», el proyecto cuenta ya con la lujosa colaboración del pintor cubano Carlos Guzmán quien ha permitido que usemos la imagen de un cuadro suyo como portada.

Aunque el trabajo de Salas pudiera resumirse en algo así como en una búsqueda y exposición de «la historia detrás de la imagen» lo cierto es que muchas de estas son en realidad un testimonio del uso de los zancos mediante códigos, pictografías, grabados antiguos, esculturas, ilustraciones de periódicos, revistas, folletines, anuncios, caricaturas, historietas, estampas, fragmentos de películas, dibujos, pinturas, diseños de patentes, carteles promocionales, fragmentos de objetos, decoraciones, o hasta viñetas en un manuscrito medieval, etc. Uno de los valores de esta investigación constituye precisamente confirmar el empleo del zanco fuera del ámbito teatral y artístico, donde habita con una maravillosa profusión de creatividad y destreza técnica.

Este registro del amplio alcance que el uso de los zancos tiene permitirá no solo compilar un saber sobre dicho artefacto, que hasta ahora sepamos nunca se ha realizado, sino que además, constituirá un asombroso paisaje sobre la historia de la humanidad, y un extraordinario exponente de su diversidad, su capacidad creativa, sus vínculos, sus prácticas espirituales y su

MARÍA VICTORIA GUERRA BALLESTER

QUIEN CONOZCA A ROBERTO SALAS SAN JUAN SABE QUE PARA ÉL, EL arte de los zancos ha constituido un latido vital en su vida como artista, director y teatrólogo. Pasión que pude compartir y aprender como amiga y colega en Gigantería, tropa que lideró por quince años y en la cual los zancos han marcado la esencia de su espíritu como comunidad de artistas callejeros. Esencia que se manifestaba tanto en su devenir cotidiano de entrenamientos, pasacalles, obras de teatro, talleres, como también en la serie de artículos que Salas ha publicado entorno al arte de los zancos, la dinámica creativa del grupo y la historia del teatro callejero en Cuba. En uno de ellos, publicado en el 2011 en la revista *El Caimán Barbudo* y titulado, «Zancos de una punta a otra del planeta», Salas decía:

¿Para qué alguien abandonaría su natural equilibrio y se arriesgaría a explorar las alturas desde la precaria seguridad que le ofrecen dos estrechas vigas de madera? ¿Deseos de convertirse en gigante? ¿Un desafío a la gravedad? Lo cierto es que las más diversas razones debieron encaramar al hombre sobre los zancos e imposible resulta determinar sus orígenes.

Las tradiciones son como árboles invisibles que se ramifican constantemente. Disfrutamos la sombra que ofrecen, pero pocas veces nos preguntamos cómo crecieron o quién los plantó.

Hoy, las respuestas a estas preguntas y a la búsqueda de aquellos quienes plantaron y cultivan el árbol de los zancos están siendo reveladas. Reveladas en los múltiples sentidos que dicha palabra puede significar. Desde hace algunos meses Salas ha mantenido una constante publicación en sus redes sociales de notas, comentarios, o breves reseñas sobre el uso de los zancos en los más disímiles lugares del planeta, exponiendo precisamente un misterio que trasciende el ámbito artístico o teatral y confirma el uso legendario y/o actual de los mismos en múltiples áreas del acontecer humano.

En abril de este año, durante la X Jornada de Teatro Callejero que se celebró en Matanzas, ambos tuvimos el gozo de presentar la primera parte de un proyecto editorial que hemos conformado y que pretende reunir, a modo enciclopédico, todas esas publicaciones. Bajo el título que dio



poder de comunión. Así que además de conocer sobre los zancos, Salas, en muchas ocasiones, nos comenta los avatares en la vida de un artista, la exploración de una nueva técnica de grabado, la noticia del último furor de la moda, la anécdota de un hecho histórico, comentarios políticos sobre figuras o acontecimientos, o describe un ritual y da a conocer el desempeño actual de una tradición, etc. Desde esa perspectiva, el proyecto, que apenas cuenta con poco menos de la mitad concluido, resulta valioso como archivo pero también como herramienta pedagógica y de conocimiento sobre el saber humano, develando su capacidad para conquistar lo extraordinario de múltiples maneras.

Dicha perspectiva se profundiza por la visión crítica que alcanza ante temas que también muestran zonas, acontecimientos o figuras nada loables o lamentables para nuestra historia, como pudiera ser el saqueo que el ejército inglés realizó en 1897 al Palacio Real del reino de Benín, en Nigeria. Este tesoro, conocido como los Bronces de Benín, está conformado por unas planchas de bronce, que actualmente se encuentran repartidas en varios museos y colecciones privadas. En una de sus 2400 piezas, moldeada y fundida en el siglo xvi se representa a tres guerreros, uno de ellos sobre zancos. A pesar de Nigeria reclamar sus derechos sobre esas obras, injustamente no se las han devuelto. Así, en temas como este u otros, Salas demuestra un compromiso con valores sociales que no dejan a este proyecto en una visión neutral ni superficialmente gráfica sobre nuestro devenir humano.

Aspecto que naturalmente se enriquece cuando Salas no olvida dedicar espacio y rendir tributo a la historia de los zancos en su país, ni a sus antepasados más cercanos como al antropólogo Fernando Ortiz y al investigador y coreógrafo Ramiro Guerra, a los cuales debe las primeras referencias sobre este tema en Cuba. Situando en ese mundial entramado histórico de imágenes las estampas del francés Pierre Toussaint Frédéric Mialhe y la obra del vasco Víctor Patricio Landaluze a quienes debemos las primeras imágenes de zancos en estas tierras, las cuales forman parte importante del patrimonio visual de Cuba en el siglo xix; así como las crónicas de viajeros que describen las festividades donde estos personajes se desarrollaban, fundamentalmente cada 6 de enero, conocido como Día de Reyes.

Imposible resulta resumir o seleccionar las historias más impresionantes o el dato más asombroso entre todos los que se han compartido, son imágenes e historias muy diversas y a la vez muy singulares, por ello el proyecto adquiere una impresionante fuerza. Increíble resulta conocer sobre cómo vivían los pobladores de Landas, lugar en el noreste de Francia, muy comentado a lo largo del siglo xix por varios órganos de prensa europeos pues gran cantidad de personas montaban zancos por diferentes motivos, eran pastores, carteros o mujeres haciendo compras en el mercado; hasta los chicos iban al colegio en zancos cuando el suelo se saturaba de agua. Conocer también sobre el periplo que realizó Steward Culin por los Estados Unidos a finales del xix, y principios del xx, quien habiendo comprendido la amenaza de exterminio que sufrían los indios norteamericanos recopiló más de 9000 objetos, pertenecientes a diferentes tribus y clanes totémicos. Por lo que dejó constancia de que los zancos eran uno de los juegos tradicionales de los pequeños de aquellas tribus.



Presentación del libro *Zancos de una punta a otra del planeta*
 Autor: Roberto Salas



Descubrimos en el capítulo XIII del Popol Vuh, uno de los textos sagrados de los Mayas, la alusión al Chitic, baile del que anda en zancos. Conocemos el principal torneo para luchadores de zancos del mundo, en la ciudad belga, Echasseur Namur, conocido en la actualidad como el Zanco de oro; allí por más de seis siglos se celebran combates y competencias de este tipo. Y también sobre Angiano, municipio de la región de La Rioja, en España, donde perdura desde hace más de cuatro siglos la tradición conocida como Danza de los Zancos, que consiste en la costumbre de lanzarse por la Cuesta de los Danzadores, girando en círculos sobre sí mismo, con motivo de las Patronales de Magdalena. Y qué decir de los muchísimos datos que aporta África, o incluso un país tan lejano como Nueva Zelanda. Brindar tamaña información concentrada en un solo texto permite ubicar a su lector-espectador desde una perspectiva concentrada y ampliada de sucesos que aparentemente distantes, comparten, desde su particularidad, los zancos como esencia. Aspecto que introduce dicha investigación en el campo de la antropología en ferviente diálogo con los estudios teatrales.

Por ello, surge la necesidad durante la pesquisa de aportar una serie de categorías que ubiquen de manera general las zonas donde el zanco tiene una presencia. Esta clasificación se inspira y toma como referente a uno de los más interesantes descubrimientos que Salas ha tenido, un folleto del etnógrafo sueco Karl Gerard Lindblom: *The use of stilts, especially in Africa*, publicado en Estocolmo, en 1927. Probablemente este sea el primer ensayo que se escribió sobre este tema. Entre lo más curioso e interesante fue encontrar en el ensayo un mapa de África con un registro etnográfico de los lugares donde del autor, tras un abarcador trabajo de campo y consultas, confirmó el uso específico de los zancos, fundamentalmente con propósitos rituales, y como simple diversión de los más pequeños, en más de cuarenta comunidades de este continente.

A partir de este estudio y de nuestro archivo, hemos conformado siete zonas que marcan un territorio conceptual para el uso de los zancos y que incluyen el aporte de

dicho etnólogo, quedando así la propuesta: 1. Zancos para el teatro y el ámbito artístico escénico, 2. Rituales y festividades, 3. El trabajo, 4. Para jugar, 5. El deporte, donde incluimos los más asombrosos récords; 6. Tipos de zancos, donde incluimos una serie de patentes, diseños y especificamos sus características y diferencias técnicas; y por último, 7. Uso simbólico de los zancos. Esta clasificación pretende hacer referencia al empleo del zanco en imágenes como ilustraciones o caricaturas, donde se ubican a figuras o personas en zancos para denotar un concepto o transmitir un mensaje, regularmente asociado como signo de poder, y en no pocas ocasiones de manera muy satírica.

Esperamos que la investigación siga aportando y transformando nuestros descubrimientos, signo esto de un proceso vivo que tiene como sustento el diálogo y el intercambio, razón por la que estamos presentando sus primeros resultados y aportes.

Ante lo expuesto hasta ahora pudiera pensarse que su autor ha tenido acceso a una o varias lujosas bibliotecas, y además quizás posee un alto grado académico y probablemente tiene asegurado un financiamiento que le permita dedicar muchas horas por entero a la investigación; sin embargo, nada más alejado de la verdad, y esto es probablemente uno de sus mayores méritos. Roberto Salas, casi diariamente, con persistencia, desde un teléfono, y tarde en la noche o temprano en la madrugada, se adentra en los vericuetos del internet, y busca en las más diversas lenguas, las historias que immortalizan esas imágenes, consulta archivos, artículos, testimonios, videos o incluso, si es posible, contacta a sus protagonistas y conforma esas breves publicaciones que zanqueros de todas partes del mundo han admirado en su red social y que se han enriquecido con muchos comentarios y preguntas. Labor que comparte con la de ser chef de cocina en Costa Vida, restaurante de comida mexicana en Overland Park, Kansas. Circunstancia esta que demuestra la pasión de su autor por este arte, que le ha permitido en los momentos más difíciles de cualquier emigrante mantenerse conectado a un deseo profundo de estar en el teatro y de seguir forjando un espíritu capaz de dominar las zancadas más altas que la realidad pueda prever con tal de no abandonar aquello que se siente como ser.

Desde esta manera «contemporánea» de realizar una investigación, parece armarse un hermoso pliegue entre lo singular y lo global, entre el pasado y el presente, «lo perdido» y «lo rescatado», entre aquellas maravillosas diferencias que nos identifican a todos por igual. 

FIESTA DE VERANO

LAURA HERNÁNDEZ PERDOMO

HABANA TITIRITERA: FIGURAS ENTRE ADOQUINES ES

sinónimo de fiesta. Caminar por Obispo en agosto y encontrarse un pelicano en la intersección con San Ignacio se está convirtiendo en un ritual cada vez más conmovedor. Doblar la esquina se vuelve casi mecánico. Las cadenetas de un balcón a otro y los niños inquietos te van guiando hasta el número 166 de esa calle. Allí se encuentra la sede de Teatro La Proa, principales organizadores y promotores, el verdadero espíritu del evento. Este año celebramos su segunda jornada con todo tipo de actividades: espectáculos, talleres, exposiciones, rutas y andares, conferencias y para cerrar las tres últimas noches cabaret titiritero.

Treinta y tres espectáculos nacionales e internacionales llenaron las salas de La Habana Vieja del 5 al 11 de agosto. Dentro de las propuestas nacionales estuvieron las principales agrupaciones de teatro de títeres de La Habana y de algunas provincias. La inauguración oficial la dejaron en manos de un grupo consagrado que ha formado a muchos titiriteros desde su

fundación, Teatro Papatote. *Tres somos tres*, adaptación de «Los tres cerditos», fue

la obra escogida para la apertura del evento. Como en el original, en esta versión los cerditos logran burlar al lobo, con la diferencia de que, esta vez, las escenas son aun más jocosas y disparatadas ya que insertan el «sabor» cubano. Utilizan para ello dinámicas que nos parecen antiguas y poco innovadoras en el teatro de títeres, pero que son de indiscutible efectividad, por ejemplo los cachiporrazos. Todos los asistentes al Teatro Martí aquella tarde quedaron complacidos y convencidos de que sería esa la mejor semana del verano.

Teatro La Proa nos sorprendió gratamente con tres obras: *Cenicienta*, *¡Cuidado, hay perros!* y *Érase una vez un pato*. De esta última, pudimos disfrutar en el 17 Festival de Teatro de La Habana. El recuerdo de aquella función era inmejorable pero este año, con el cambio de elenco, tengo que reconocer que estaba equivocada. Fueron presentaciones conmovedoras, llenas de magia. *Cenicienta*, escrita por Blanca Felipe Rivero a partir del clásico

cuento homónimo, fue muy bien acogida por el público, sobre todo, porque los títeres parecían tener alma propia. Julianner Suárez y Sindy Rosario son los responsables de esto. Ambos supieron llegar al público con una verdad que a veces echamos en falta en otros espectáculos. *¡Cuidado, hay perros!* nos sacó lágrimas a más de uno. Pequeñas historias-escenas diferentes con un denominador común: los perros. Hablar de esas mascotas ya nos sensibiliza a muchos, si a eso le agregamos que fue una función especial para los «niños de la luna», sería fácil de



FOTO: BUBY

Dora cuenta caracolas, Alas Teatro
Dirección: Doris Méndez

ducir que la velada fue espectacular. Una vez más este colectivo de artistas demuestra que el teatro sí es mágico y que sí cura corazones y revive esperanzas.

Teatro Pálpito, bajo la dirección de Ariel Bouza, apostó por *Vida y milagro de Federico Maldemar* para esta fiesta titiritera. Una obra que ya había sido estrenada con anterioridad pero que no podía faltar en el repertorio por la calidad de las actuaciones. El elenco estuvo conformado por jóvenes talentosos con gran entrenamiento en la técnica y un verdadero espíritu titiritero. La ambientación era bastante atractiva, aunque podrían haberle sacado más partido y no utilizar el mismo recurso de iluminación durante toda la obra. La música estuvo a cargo de Eduardo y Eduardito O´Bourke, los cuales la trataron de integrar con gran maestría, de forma simpática y pegajosa.

Tres espectáculos ya mostrados durante el Festival Nacional de Camagüey, en 2018, regresan a las tablas. *El encuentro*, de Teatro La Salamandra es uno de ellos. Una obra de títeres de papel que nos transporta a la etapa republicana. Tiene como pretexto la historia de la tienda El Encanto, pero en realidad quiere hablarnos del olvido, la añoranza, hablarnos de buenos y malos momentos de la historia de nuestra isla. Una única actriz, Ederlis Rodríguez, fue suficiente para afrontar este reto con éxito. Teatro de Las Estaciones viaja a La Habana con *Retrato de un niño llamado Pablo*, texto versión de un cuento de la narradora Carmen Fernández y puesta en escena de Rubén Darío Salazar. Destaca por los coloridos diseños de Zenén Calero y las actuaciones de todo el elenco. El otro espectáculo, *La casa del escarabajo*, nunca tiene suficiente espacio en la sala para satisfacer la demanda de los espectadores. Los textos característicos de Christian Medina y sus espectaculares puestas atraen a tanto público que, en esta ocasión, tuvieron que dar funciones extras no programadas. El colectivo teatral Títeres Retablos/El Arca dicta las pautas de una nueva dramaturgia en el teatro de títeres para niños naturalizando temas tabúes, además de ser vanguardias en el diseño y construcción de títeres y retablos. *La casa...* es un claro ejemplo de ello. La magia que desprenden es impresionante. La sensibilidad con que animan a los muñecos y la delicadeza de las transiciones de una técnica de manipulación a otra demuestran la calidad de los actores y la maestría de su director. Esta misma agrupación presentó *En el jardín durmió un vampiro*. Un remontaje de una obra que había sido estrenada años atrás en su provincia de origen. Esta historia es una de las más osadas que hasta ahora haya visto de Medina. El niño-vampiro protagonista está casi a punto de morir de anemia porque se rehúsa a beber

sangre. Reniega de su especie, no acepta su naturaleza, se siente de otro mundo. La madre-vampira lo hechiza para obligarlo a cumplir sus deberes y la única solución aparente para romper la maldición es que alguien más muera. Aunque esto se lleva a cabo, el niño decide suicidarse porque sigue inconforme con su vida. Todos quedamos boquiabiertos con este estreno del grupo que se une a esta fiesta titiritera para también celebrar sus veinte años de fundado. Debo hacer una mención especial a los actores Aylén Luna, Geidicary Zamora y Ángel Luis Montaner que estuvieron sometidos a no muy buenas condiciones técnicas y que aun así consiguieron una sonrisa de cada espectador presente. A todo el colectivo ¡felicidades!

En este tipo de eventos una buena curaduría es imprescindible, y se debe evaluar no solo la calidad del espectáculo, sino otras condiciones que afecten su presentación. Por ejemplo, *Títeres de hielo* de Teatro Viajero fue una obra que no tuvo buena aceptación. Es cierto que tenía otros detalles a mejorar, pero la principal causa de su repercusión fue no tener definido a qué tipo de público iba dirigida la puesta. El programa de mano advertía que debía ser para mayores de siete años, pero una correcta evaluación hubiese determinado que ni siquiera era para niños de doce años. El lenguaje y el ritmo que utilizaron no son los adecuados para estos pequeños espectadores. Es una lástima que este fallo (y otros, por supuesto) no dejara disfrutar plenamente de la técnica innovadora que estaban utilizando: títeres de hielo. El Guiñol de Guantánamo, que triunfó en la Cruzada Teatral con *La criollísima historia del negrito y la mulata*, aquí nos desencantó. Los contextos son muy diferentes, uno en el campo y otro en la ciudad, uno de noche y otro de día. Créanlo, hay gran diferencia. Los curadores deben tenerlo en cuenta para próximas ediciones. Un espectáculo cuyo principal atractivo dramático son sus personajes «calientes» y el juego de palabras para adultos, no fue para nada divertido, muchos nos sentimos incómodos de estar viendo esas escenas con niños presentes. Son pequeños detalles que pueden realzar o aminorar una función.

En la muestra internacional se presentaron agrupaciones de Argentina, Colombia, México y República Dominicana. Aquí recalco nuevamente la importancia de la curaduría. Sé que se hace complicado en nuestro país disponer de los medios necesarios para evaluar la calidad de una obra extranjera, pero debemos pensar en mecanismos alternativos antes de aprobar la participación de un grupo que no estará al nivel del evento.

Pertrecho Teatro llegó desde Colombia con la obra *Del Caribe al medioevo*. Dos historias, que no guardan relación ni temporal ni dramática, son el eje de esta pieza. Fue una desfavorable ejecución evidenciada por la falta de coordinación, la no verticalidad del títere y la decadencia del ritmo. Eugenia Cano, que impactó a todos en el taller que impartió durante la jornada, trajo consigo un montaje titulado *Alas de mariposa*. Aunque la trama tenía un tema bastante trillado en Cuba (la inmigración), la actriz tenía un dominio de su cuerpo, y por tanto de todas las técnicas de manipulación que utilizó, que no llegó a ser del todo aburrido. Podía animar hasta cuatro muñecos simultáneamente, incluso con sus pies. Además, hay que agradecer la música y efectos en vivo que completaban cada momento. *Pequeñísima*, teatro para bebés, de la agrupación argentina Che Ché Potí, sí fue una verdadera experiencia. En nuestro país no contamos con este tipo de espectáculos así que para muchos fue una clase magistral. Delicadeza, dulzura y elegancia caracterizaron esta puesta completamente sensorial, donde colores y formas deslumbraban más que una fábula.

En esta ocasión pudimos disfrutar de cuatro talleres. Impartido por el maestro y titiritero mexicano Federico Cauich y asistido por Aviela Perera y Maritza Hechevarría, Taller de construcción: el mejor amigo del títere, fue el espacio donde niños y jóvenes se reunieron para compartir una experiencia única, donde pudieron familiarizarse con el proceso de construcción de *muppets* o bocones. También de México nos visitó la actriz y directora del grupo Kalipatos, Eugenia Cano. Su propuesta, El kathakali y el trabajo rítmico del actor, fue una de las que más impactó a los participantes por sus conocimientos en este estilo de danza-teatro clásico del sur de la India. Sin dudas, fue una gran oportunidad para que teatristas cubanos se acercaran a este arte tan antiguo que en nuestro país poco se estudia. La presencia de maestros cubanos en la sección de talleres también fue notoria. Blanca Felipe Rivero, con su taller Jugar al teatro entre títeres y poesía, mostró a los pequeños de casa lo divertido de construir títeres de papel y animarlos a partir de historias ya conocidas por ellos. Aunque algunos hemos asistido a talleres de Blanca con dinámicas similares, fue muy

provechoso para los niños de ese barrio que son pocas las oportunidades que tienen de acercarse directamente al arte titiritero. Por último, El títere de guante: su naturaleza, fue el taller impartido por el Premio Nacional de Teatro y director de Teatro Papalote, René Fernández. Historia, técnica, experiencia, vida, fueron las claves para estas charlas.

Sin dudas, este es un evento que todos debemos mimar. Es el único festival de títeres para niños y adultos que se celebra en la capital. También cuenta con presentaciones para niños y jóvenes que no necesariamente incluyen títeres y con la presencia internacional. Además, es un festival que reúne a la comunidad y no solo a los colegas teatristas (que es algo que se está haciendo un hábito en otros eventos) y da la oportunidad a jóvenes estudiantes de que se presenten en el marco de un festival internacional, como sucedió este año con los alumnos de segundo año de la Escuela Nacional de Teatro de la especialidad de Títeres. Solo me resta felicitar a todos los que hicieron posible que Habana Titiritera saliera adelante y desearles la mejor de las suertes. ¡Hasta la próxima jornada! 



FOTO: BUBY

A donde van los ríos, Paquelé
Dirección: Pedro A. Venegas

UN COLOQUIO VULNERABLE DE FILIAS Y FOBIAS

las artes suelen ser el espacio desde el que pensar la producción contemporánea. Ahora bien, ¿significa este *lead* un seguimiento, una asistencia por quienes deben, beben y reparan sus talentos histriónicos, creativos, intersticiales? No siempre hay una retroalimentación de quienes se dedican a la creación, en las ponencias de las extensas mesas teóricas, entonces, ocurre la mayor de todas las fobias: el abandono.

En la Ciudad de México, son varios los encuentros que permiten un diálogo con los investigadores que se dedican al análisis de las propuestas artísticas. De ahí que no sea muy preocupante la salud de los espacios teóricos, siendo identificada casi una filia en quienes cursan un posgrado en alguna de las universidades del territorio, y un *tour de force*, durante el periodo de clases por la asistencia a una cantidad mínima de estos cónclaves. Por tanto, se interpreta la existencia de coloquios como la nueva persistencia de la memoria inmediata.

Ahora bien, no todas las convocatorias gozan de *cuórum*, ni de ponencias excitantes que modifiquen, en alguna medida, los procesos de creación o artísticos a los que se refieren. Entonces la persecución por la tribuna adquiere la forma de unicornio, y aquellos «espacios mitológicos» con suficiente *pegada*, serán los puntos obligados por el *tripadvisor* de la academia.

En la Universidad Iberoamericana, de la Ciudad de México, y organizado por el Departamento de Letras, tiene lugar cada año un coloquio de pensamiento sobre las artes escénicas. En esta ocasión bajo el título VIII Coloquio de teatro latinoamericano: Filias y Fobias en el teatro latinoamericano actual, y desde hace tres años, coincidiendo con el

Festival de Teatro Universitario, se reunieron varios investigadores para discursar sobre los caminos escénicos de territorios como Cuba, Perú, Estados Unidos y el país anfitrión.

El programa del evento estuvo organizado entre mesas debates, una conferencia magistral, presentaciones de publicaciones y las puestas en escena del festival que alternaban entre las ponencias. Cabe mencionar que la organización del evento pudo mantener durante tres jornadas de trabajo un número fluctuante de público, pero considerable, de acuerdo a la cantidad de oportunidades para, quienes de visita la ciudad, están por descubrir, incluso, los nuevos lenguajes expresivos de las artes escénicas, fuera de la propuesta de los organizadores.

Luego, las mesas estaban preparadas desde un diálogo entre las ponencias que se complementaban por temática, no reproduciendo similares tópicos de investigación sino, desde la multiangularidad de estos. Las participaciones estaban enfrascadas en tomar como *leit motiv* el tema del coloquio para superponer sus objetos de investigación, argumentando la pertinencia del asunto a discutir por todos y las similitudes en una producción dramaturgica y escénica, que se mueve por varias temporalidades, autores, y puestas en escena, manteniendo algunas coincidencias.



Y es que las ponencias no pueden abstraerse de las condiciones en que se está creando en Latinoamérica, un territorio permeado de longitudes simbólicas que se cruzan con los temas de género, de racialidad, de fronteras y de violencia, para atacar, desde el poder de las artes, las injusticias respiradas como normatividad. Los trabajos de los investigadores tomaron la producción de grupos de sus geografías para ilustrar las estrategias de combate en el frente ideológico y cómo este puede cambiar las actitudes en quienes se involucran, como lo demostrase el trabajo «Performance, poder y política: fomentando cambio social por medio del teatro en clase universitaria de EUA» de Michel «Raul» Brown.

Otra de las mesas que destacaron por su asertividad en el abordaje de discursos escénicos investigados fue *Filias de amor y odio*, donde se expusieron los acercamientos a piezas como *Trinidad*, y *Bárbara Gandiaga*. Con trabajos de Hugo Salcedo, Juan Carlos Embriz, Socorro Merlín Cruz y Dann Cazés Gryj, los debates se concentraron en cómo pueden construirse los procesos de escritura y montaje de las obras actuales partiendo de las biografías de los actores y fracturando luego, desde la simbiosis metaficcional el referente con los espectadores, a manera de reflejo de unos en el otro.

De igual manera, resaltó entre las participaciones la mesa «Performance y oralidad». Con varios ponentes y una amplia gama de interpretaciones, Elizabeth Espíndola, Belem Magaña Almaguer, Ámbar Carralero Díaz y Juan Luis Loza León posicionaron sus intereses en el hangar de los cuestionamientos filosóficos, existenciales, de género y autobiográficos. Al exponer en sus trabajos los alcances del teatro como mecanismo de visibilidad, aun en estos tiempos donde prácticamente nada escapa a lo público, los investigadores supieron guiar, desde espectáculos puntuales, una genealogía de la humanización de tópicos ancestrales aun perviviendo entre nosotros.

La conferencia magistral de Antonio Prieto Stambaugh, coordinador de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, «Del pornoterrorismo a la ternura radical: performance trans/cuir en México», fue uno de los puntos álgidos en el programa. A partir de la sensibilización con la exhibición de las nuevas posturas del performance en el país, sus fuentes de inspiración y la radicalización de un camino que comenzara Guillermo Gómez Peña, y que hoy es secundado por muchos nuevos discípulos, se relocala en el horizonte escénico las transgresiones de un lenguaje que muta, de acuerdo con los tiempos y las urgencias que estos demandan.

En igual medida, el homenaje luctuoso a Rodolfo Usigli, uno de los dramaturgos mexicanos más importantes, con la participación de sus hijos y motivado por la relectura de sus obras, trajo a la luz de los nuevos procesos de actualización del *background* de los textos dramáticos del país, otras

voces silenciadas, ocultadas, mantenidas en la sombra.

Por otro lado, y como parte de las propuestas del Tercer Festival de Teatro Universitario, es insoslayable no mencionar la puesta del texto de Darío Fo, *La historia del tigre*. Protagonizada por Bruno Bichir y con producción del Foro Shakespeare, el montaje fue una clase de habilidades actorales del creador y de cómo puede un texto ser eterno, amplio y moldeable de acuerdo con las posturas de quien lo interprete.

El estreno de *Trinidad*, con dramaturgia de Hugo Salcedo y Juan Carlos Embriz, dirigida por este último, sería la pieza que descollara entre los participantes del evento. El montaje, basado en un asesinato ocurrido en el municipio de Taxco, Guerrero, en el 2018, puso sobre la mesa varias historias sobre las que se había discutido en el coloquio, creando una *liason* entre ambos espacios del programa.

La concepción de un evento teórico corre con iguales riesgos que el estreno de un espectáculo. Mas si la competencia entre las universidades y los centros de poder cada día se hace más diversa. En lugar de posicionar las temáticas en diferentes terrenos de experticia, las convocatorias se reciclan, y la asistencia, ha dejado de ser el lugar de alimentación espiritual, intelectual, para convertirse en una parada obligada en el recorrido de la academia por sus constancias probatorias.

La vulnerabilidad de un encuentro discursivo sobre las correspondencias con los tiempos contemporáneos, y sus identificaciones reflexivas. Transgredir las fronteras de lo permitido por las sensibilidades pacatas, no es más el lugar para las representaciones del arte contemporáneo, menos en un ambiente tan convulso. Así, nuestras filias y fobias son parte de la inspiración del proceso creativo actual. El coloquio que tuviera lugar en la Ibero, demostró la certeza de una vulnerabilidad, perfectible, reflexiva, como debe ser un encuentro de intelectuales en el siglo XXI. 

A CORAZÓN ABIERTO

MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO

FUE UN LARGO VIAJE EL QUE PUSO UNA VERSIÓN DE *EL CHINO*, DE CARLOS FELIPE, EN LAS MANOS DE ALBERTO SARRAÍN. SEGÚN ALBERTO, LO TENÍA EN MENTE DESDE HACÍA MUCHO TIEMPO. PERO, GRACIAS A SU TRABAJO COMO JURADO DEL PREMIO DE DRAMATURGIA VIRGILIO PIÑERA 2019, CONOCIÓ DE LA REESCRITURA QUE YERANDY FLEITES HIZO DE LA OBRA DE FELIPE, BAJO EL TÍTULO *Maneras de usar el corazón por fuera*.¹

Ese viaje no terminó al dar a conocer los resultados del concurso cuando se supo que *Maneras...* era la obra ganadora. Como ha hecho siempre, Alberto Sarraín puso el teatro por delante y convocó a un grupo de actores a hacer lo mismo en la ciudad de Miami, en el verano de 2019.

La puesta en abismo ha sido frecuente en la producción de Sarraín. Abelardo Estorino le ha dado esa posibilidad más de una vez: *Parece blanca* y *Morir del cuento. Una novela para representar*. En ambas, los escenarios de representación se duplican, y son los mismos personajes los que se interpretan a sí mismos en circunstancias diferentes. En *Morir del cuento*, se reconstruyen los hechos alrededor del suicidio de Tavito, y al inicio del montaje, Sarraín enfatiza el *locus* y el *cronos* de esa representación, Cuba y el presente; en *Parece blanca*, la galería de personajes librescos se vuelven caracteres teatrales, se encuentran «en representación» de una historia doble, la de Cirilo Villaverde y la de Estorino.

Yerandy Fleites, quien ha levantado una dramaturgia en la cual han sido notables sus visitaciones críticas a obras de diferentes procedencias y autores —su tetralogía *Pueblo blanco* a partir de piezas de la tragedia griega es ilustrativa de estas operaciones—, trabaja ahora con *El Chino*, de Carlos Felipe. Una obra compleja en su estructura narrativa y composición dramática. Aquí, La Habana, como lo fue en *Requiem por Yarini*, es también un paisaje que completa el corpus dramático, pero en el caso de la apropiación de Yerandy será también un espacio transnacional y de reconciliación. Reconciliación, palabra que lleva una carga simbólica particular: el peso del muchas veces manoseado y pretendido diálogo entre ambas orillas en una oposición permanente y antagonica *per se* para algunos; y por otro, enunciada en la voz del personaje de Renata La silenciosa (Micheline Calvert), el más lúcido y doliente personaje, el único, a mi juicio, que sí establece un diálogo entre múltiples instancias. La primera, hacia el interior de la obra; la segunda, en relación con el pasado y el presente; y, por último, aquella que explica —en esa intención de Fleites de explicarnos y explicarse— las causas y los vaticinios de un presente

y un futuro trágicos. Estamos atrapados en la esquina de Damas y Desamparados, el burdel donde comienza y termina todo, el camino de la serpiente que se muerde la cola en una ciudad de cimientos podridos. Una ciudad que no es una ciudad, sino un estado de ánimo, una instancia de afectos y desafectos, como lo es, del otro lado del azogue, Miami, el puerto de embarque de Palma (Ysmercy Salomón).

FOTO: JULIO DE LA NUEZ



¹ *Maneras de usar el corazón por fuera*, tuvo su estreno el 9 de agosto de 2019 en el Teatro HavanaFama, de la ciudad de Miami.

Para rematar el atoro y la condena, José El Mexicano (Raúl Durán) oscila entre dos mundos paralelos, el de los autores Carlos Felipe y Yerandy Fleites. En común, la tragedia y el absurdo de pisar una doble ficción. Atrapado en un bucle de tiempo y narrativas, José El Mexicano es la roca de Sísifo. En su cuerpo lleva la marca de su propio encierro: un ancla y el nombre de un naufragio, *Red Bay*. Y ese no es el único barco que le hará aguas. Un cuerpo y espíritu tatuados e inmovilizados en un relato interminable. Un cuerpo sujeto a las políticas y deseos de otros cuerpos. Cautivo en su antebrazo. Tironeado

entre el pasado y el presente, entre el capricho y el dolor. Y Durán domina esa duda o la afirmación de que ya no sabe en qué momento vive. En cualquier caso, cumplirá, sin remedio, su guion con exactitud. Es él y el otro. En su monólogo esa incertidumbre es también la convención del actor. En su caso, la pregunta filosfal cambia: ¿ser a la misma vez en dos tiempos?

Pero en la historia de Palma, José El Mexicano y El Chino (Cristóbal Javier González), como puntales del relato, una peculiar operación denota una cuidada arquitectura interna y la lógica de esa propia



Maneras de usar el corazón por fuera

Dirección: Alberto Sarraín

reconstrucción: la Historia, tanto el pasado como el presente, nos confirma que El Mexicano es un arquetipo, un cuerpo ficcionado y ficcional sin escapatoria.

En una extraña necesidad de venganza, regresa Palma o su intérprete, es decir Uno, a La Habana, para más exactitud a la esquina de Damas y Desamparados, es decir al *escenario*. Sergio El director (Héctor Alejandro González), pondrá sentido a este nuevo re-montaje de la obra y del relato. La actriz viene de Miami y, por lo tanto, con el dinero para comprar otra verdad, la verdad de la muerte de El violinista (Joel Sotolongo), la verdad de José El Mexicano o, sencillamente, su verdad sobre los hechos. Palma, puta en el texto original, ejercerá ahora otra prostitución a través de este juego de roles. Y tendrá éxito, al parecer.

Yerandy ha escarbado en la naturaleza humana de personajes retorcidos, oscuros y hasta melancólicos, habitantes de una Habana que respira una peste que solo Renata siente. Personajes que en sus rostros —gracias a la técnica y creatividad de la maestra Adela Prado— enfatizan un dolor, una huella, algunos más que otros, de esos tiempos superpuestos en la obra. En ese contexto, Palma regresa, traficando con la memoria y la venganza; mientras José El Mexicano se mantiene igual, inocente o ignorante de lo que realmente sucede hasta desembarcar en un desenlace que lo desplaza de victimario a víctima.

En el elenco, Araina Begue completa la nómina interpretando también a Tres, en la versión de Yerandy y Alameda, en la de Felipe. En su caso, es un gozne que enlaza afectos y también pone en contexto ante el público y ante los personajes de *Maneras...*, que también podría ser ante sí misma, la historia de vida de El Violinista, cuya muerte es una de las razones por las cuales han sido convocados. ¿Pero es verdaderamente esa la razón? ¿La necesidad de reconstruir una memoria colectiva? Obviamente no. Pero Alameda/Araina argumenta, respondiendo siempre al *leit motiv* que atraviesa la obra de Fleites, «a ver cómo te explico», las razones del suicidio de El Violinista. Lo que para ella es y seguirá siendo un misterio es la herida, la herida que provocó la muerte: «lo único raro de todo esto siempre fue la herida, exactamente como si ese muchacho usara el corazón por fuera. Un rasguño, apenas una mierdita así».

Pero El Violinista no es el único que usa el corazón por fuera. Cuando la supuesta verdad es con-

firmada gracias a la reconstrucción de un recuerdo colectivo, y gracias también al dinero de Palma, se produce un desgarrar en el que podemos notar en cada uno de los personajes, tanto de Fleites como de Felipe, el corazón por fuera.

Como telón sonoro —ejecutado por y con la asesoría de Reidel Bernal— un repertorio cubano también desgarrador: *Pensamiento, Lágrimas Negras, Habáname...* Y cuando uno se detiene en la letra de los temas, como lo hacen los actores que las mascullan y dominan, uno comienza a imaginarse un escenario desolador que no solo habla de amor y desamor, sino también de una melancolía antigua y calcinante.

Yerandy construye para cada uno un monólogo interior sobre el cual exponen sus razones y dolores. Palma, luego de haberse ido de Desamparados y del país, necesita reivindicarse como personaje de Felipe y de Yerandy. Aquí es Uno quien habla, pero desde múltiples lugares donde reconocemos al personaje teatral, a la mujer que fue y a la que es:

Hubo momentos en que estuve allí, en que en verdad estaba sucediendo *El Chino...* Tampoco puedo aspirar a que se levanten los muertos y rompan los muros... Pero, ¿«tampoco»? ¿Por qué? Solo me queda esa mezcla de rabia y desconsuelo de saber que en el fondo está muerto, de que tal vez se murió cuando quiso y como quiso, de no haberlo enfrentado en vida, de no haberlo hecho pagar por su mentira, por todos estos años de dolor, por la miseria, por el silencio al que nos sometió, por la ausencia a la que me vi confinada, por cortarle estrellas a La Habana. Haberle agarrado la cabeza entre mis manos, enterrarle un poco las uñas en el cráneo, mirarlo a los ojos y decirle: José El Mexicano de mierda, me rompiste el corazón en mil pedazos.

Detrás, El Chino/Cuatro sigue dominando. Sigue teniendo en su mano el poder para mover los hilos. El personaje de Carlos Felipe ocupa ahora, quizá desde un lugar más privilegiado, un poder que pasa por el tráfico de afectos. Su burdel ya no está en Damas y Desamparados, su burdel opera desde un escenario que tiene como fondo un altar chino —con diseño del Dr. Martín Tsang— de donde cuelgan las fotos de los actores con la clara intención de que estamos ante el templo sagrado del teatro donde todo es ilusión y verdad, donde hay que usar el corazón por fuera. 🍷

EN CUBA, EL TEATRO CONTINÚA PROCU-

rando la representación, la ficción, el personaje, el conflicto, y si bien dentro de ella, se han encontrado zonas de experimentación, fragmentación, documentación o autoficción, se sigue apostando por la producción de una puesta en escena que respete las convenciones teatrales, en tanto, el espectador asiste a la sala teatral para ver y comprender el determinado sentido de una obra, pero no para participar en la construcción de este sentido junto a los creadores.

Sin embargo, un grupo de creadores, en gran medida, relacionados con la práctica formativa del Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), han desarrollado su obra artística desde el performance y las artes vivas, el trabajo con la memoria, el archivo y la documentación, los cuales son ejes fundamentales para pensar la creación dentro de este laboratorio.

Entre estos creadores nos encontramos Ricardo Sarmiento y yo, quienes estamos a cargo de las obras *Una fuerza que me aplasta* y *La ciudad en mi madre*, respectivamente. En ellas, me gustaría analizar la singularización del espacio público por las actuales prácticas performativas en Cuba, con el objetivo de determinar las estrategias artísticas desarrolladas para esto y cómo esta práctica convoca al cuestionamiento crítico y transformador de nuestras relaciones con el espacio público y la ciudad, y a la generación de una subjetividad singularizada.

UNA FUERZA PERFORMATIVA AFECTIVA

Ricardo Sarmiento es un joven dramaturgo y creador cubano, egresado de la Universidad de las Artes (ISA), que cuenta, dentro de sus producciones, con las obras performativas *Una fuerza que me aplasta*, de 2017, *Diez maneras de llamar a un perro muerto*, de 2018 y *Acuario*, de ese mismo año. Ha trabajado con el grupo de teatro alemán Rimini Protokoll, como dramaturgo y asistente de dirección de la obra *Granma. Metales de Cuba*, de 2019, que se estrenó en el Teatro Máximo Gorki de Berlín.

Una fuerza que me aplasta se realizó por primera vez en el contexto de la octava edición del Festival de las Artes del ISA, en distintas zonas de la ciudad de La Habana como el Parque de la Fraternidad, en la Habana Vieja, el Paseo del Prado, en ese mismo municipio y en el Parque del Quijote, en El Vedado. Pero la acción performativa, ya había comenzado desde antes, desde que Ricardo convoca a un grupo de

LA CIUDAD DE ADENTRO: SINGULARIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO POR LAS ACTUALES PRÁCTICAS PER- FORMATIVAS EN CUBA

amigos, compañeros de estudio o de trabajo y artistas, en general, para realizar esta acción en los antes mencionados sitios, así como su trayectoria para sacar del Teatro Nacional de Cuba, unos contrapesos. Procesos estos que fueron registrados por el creador y luego insertados a la documentación de la obra.

Convocar a este grupo de personas no solo le garantizaba a Ricardo el éxito de su intervención pública al estar acompañado, sino que el acto de convocar tuvo un objetivo aún más específico. Se trataba de una especie de pacto, en el cual quedaban claras las intenciones de la acción performativa y cómo se produciría a través de un programa, es decir, de un documento que recogía las pautas a seguir, de manera que, aquel que no estaba interesado en participar, podía decidirlo con antelación. Era importante que quien asistiera como performer a la intervención pública, lo hiciera consciente del riesgo al que se exponía.

Cada performer marcaba y singularizaba su territorio de trabajo y se comprometía a cargar el contrapeso de una forma determinada y por un tiempo que mediría también específicamente. La posibilidad de elegir para valorar la voluntad y capacidad de resistencia de cada performer, de cada cuerpo, constituía un reto de la intervención.

Sin embargo, aunque el cuerpo y su relación con el objeto y el espacio tienen primacía en esta acción, están en consonancia con

la palabra. Primeramente, una palabra escrita, textual, que pauta un orden, una estrategia de desarrollo y a la cual hay que remitirse siempre en caso de alguna contrariedad. Es una palabra que crea ley. Y por segundo, una palabra oral, que escoge libremente el performer, pero que al hacerlo, lo condiciona y se convierte en ley. Porque en el performance, el performer debe hacer lo que dice, la palabra crea realidad, así como la acción convoca a un estado y a la toma de decisiones por parte del espectador.

El cuerpo reacciona ante la palabra, lo hace con una acción o con varias acciones que constituyen a su vez, el cuerpo de la palabra. Este cuerpo-acción es libre, en tanto, la palabra es libre, pero puede volverse independiente de ella si el tiempo de la acción no acompaña al cuerpo. Es decir, si el tiempo declarado para medir la resistencia del cuerpo en la acción declarada, excede las posibilidades de este ejercicio. La acción es una sola: cargar el contrapeso, pero cómo lo hacen

so de descripción del espacio, de narración del espacio y sobre todo, de una cultura del espacio. ¿Dónde estamos? ¿Cómo es este lugar? ¿Quiénes habitan o transitan este lugar? ¿Con quiénes estamos en él? Pueden ser preguntas que surjan, cuando el performer se enfrenta a la inmediatez de su acción. ¿Qué se supone que haga en este lugar? ¿Qué estoy haciendo ahora? ¿Qué ocurre en el espacio a causa de mi acción? Pero más interesante todavía resulta escuchar las declaraciones de todos los performers, atender a sus elecciones y riesgos y cómo las decisiones de todos se relacionan subjetivamente.

Podría pensarse que esta coincidencia depende del espacio físico y en parte



FOTOS. CORTESÍA RICARDO SARNIEBTO



los performers y durante qué tiempo determina la variedad y complejidad de esta acción.

El tiempo también tiene dos zonas en la obra. El tiempo individual de cada performer en su ejecución y el tiempo colectivo, marcado por la conjunción de todos los tiempos individuales insertados al tiempo de la ciudad. Ambos quedan bien trazados en el programa de acción y respetar cada uno de ellos responde al espíritu de la intervención, en la cual, los performers son consecuentes con el suyo y con el colectivo.

Ahora bien, lo más interesante de este recurso, es la manera en que se mide. La declaración de cómo cada cual medirá su tiempo se conecta rápidamente con el espacio y el contexto donde se desarrolla la obra. Y al suceder esto, ocurre un proce-

puede ser, sin embargo, creo que depende más de la subjetividad como grupo social, es decir, un grupo de artistas jóvenes insertados en un parque de la ciudad. Para un grupo así es más fácil reconocer colores, volúmenes, formas, sonidos, que quizás, cantidades o flujo de movimiento. Entonces, la pregunta inminente ya no es por el espacio, sino por nosotros mismos. ¿Quiénes somos en este espacio?

Cuando un performer se hace esta pregunta, quizás sea capaz de comprender que quien se ha arriesgado todo el tiempo

no ha sido su cuerpo, que Ricardo no ha convocado a un grupo de cuerpos para su acción performativa, sino que quien está presente es la subjetividad, una subjetividad colectiva, que por voluntad individual se fragmenta o no, para crear una serie de subjetividades individuales singularizadas o una nueva colectiva. Pero eso solo será posible gracias a la observación y comprensión del espacio que se ha intervenido. Y a la conciencia de que lo intervenimos desde un lugar que nos antecede: nuestro ser y, sobre todo, nuestro deseo.

Entonces, ocurre algo extraordinario, comienzan a acercarse los espectadores, que hasta ese momento habían mirado con extrañeza al grupo de performers y habían

juego, sin mayor trascendencia, aunque yo me atrevo a afirmar que, en realidad, es para ellos y no para los adultos, que ese acto representa un acto de compromiso y resistencia. Son niños que vienen juntos o con sus padres. Los primeros compiten entre ellos, es verdad, pero soportan el peso del contrapeso hasta que sus cuerpos, débiles por la edad, resisten. Todos viven la experiencia. Eso es lo importante para ellos: vivir la experiencia de esa acción juntos. El sentido de la colectividad está asociado a la amistad, a la hermandad. Por su parte, los niños que vienen con sus padres me resultan más arriesgados todavía, porque deben imponer su deseo de participación ante el rechazo de sus padres a esta práctica performativa, un rechazo evidente a lo no normado.

Este es el riesgo de la acción, y a la vez, su satisfacción: crear relaciones humanas afectivas, singulares, o potenciar otras ya creadas, basadas en el respeto, el compromiso o pac-



Una Fuerza que me aplasta,
Dirección: Ricardo Sarmiento

pasado de largo. Sin embargo, quienes se atreven a participar son niños o algún que otro hombre desinhibido por el alcohol. Esto resulta muy sintomático, porque esos espectadores/participantes se convierten en nuevos performers, subjetivamente, o se encuentran en proceso de programación de la cultura dominante, que por supuesto, aún no ha terminado o están rebelándose contra esta programación.

En el caso de los niños, la acción performativa puede ser tomada como un

to, en la amistad; más que el hecho de medirnos o valorarnos como seres individuales o medir o valorar aquello que nos destruye, que nos aplasta, que al traste, somos nosotros mismos, en tanto masa humana programada para reproducir patrones sociales y culturales dominantes, que nos impiden participar.

El espacio público se singulariza, en la medida en que acontecen estas singularizaciones en las relaciones humanas entre performers y espectadores/participantes. Es una singularización afectiva, que solo perdura en la memoria de ellos, más que en el espacio físico propiamente, aunque puedan persistir huellas territoriales. Sin embargo, favorece la formación de una subjetividad participativa. Convoca a esto: a participar, a reunirnos, a apoyarnos desde el arte.

CIUDAD, MIGRACIÓN Y FUERZA EN LA MEMORIA

La ciudad en mi madre es un proyecto de intervención pública que dirijo, en colaboración con las teatrólogas y creadoras Zulaine Soler García y Gabriela Perera Vitloch. Se realizó por primera vez en la octava edición del Festival de las Artes del ISA, en el 2017 y este año, en el Laboratorio Internacional de Investigación y Creación Traspasos Escénicos.

El proyecto consiste en intervenir La Cámara Oscura de La Habana Vieja, que es un centro recreativo y cultural, situado en la Plaza Vieja, y que tiene por objetivo principal mostrar la ciudad, sus valores culturales e históricos a los visitantes. Cuenta con una tecnología específica: un periscopio portador de dos lentes y un espejo, que utiliza la luz ambiente para captar—en un radio de 360 grados— las imágenes reales de la ciudad, las cuales, refleja sobre una pantalla cóncava de un diámetro de 1,8 metros. Un guía especializado hace un recorrido por la ciudad para mostrarle al público los principales sitios históricos, arquitectónicos y culturales que desde allí pueden verse. El recorrido dura, aproximadamente, diez minutos y depende de la versatilidad del guía en su interacción con el público.

Nuestra acción performativa interviene el discurso oficial de este recorrido, es decir, nos apropiamos de él para transformarlo en función de nuestro deseo: crear un dispositivo capaz de reconstruir la experiencia de vida de Vivian, mi madre, de paso por la ciudad de La Habana, así como su relación con un tío residente en los Estados Unidos durante la década del noventa. Al menos, ese fue nuestro primer propósito, que luego se expandió hacia la experiencia de Lili, la madre de Gabriela y su relación con un hermano, el cual había emigrado a Argentina y además, nuestra relación con Zulaine, quien también emigró recientemente a los Estados Unidos.

El origen de este proyecto tiene lugar en una serie de cartas que mi madre le escribió a su tío desde 1988 hasta 1997,



un año antes de ella morir. Por tanto, la palabra es la materia prima por excelencia de esta acción performativa.

Las cartas de mi madre fueron registradas en mi voz y reproducidas en un video que confeccionamos con imágenes de las visitas de su tío a mi casa e imágenes de la ciudad de La Habana, durante el noventa, es decir, usamos videos familiares y videos de archivos como películas y documentales. Este video también acompañaba una carta que se le entregaba al público a su llegada. La carta pretendía dialogar con el público sobre su relación con sus madres y sus ciudades a través de un breve cuestionario. La palabra atravesaba todo el dispositivo, porque cuando los espectadores entraban a la habitación oscura, comenzaba el recorrido por la ciudad en la voz del guía y en la mía. De manera que, el discurso era doble, se contaban las anécdotas de mi madre y se describían los sitios donde ocurrían estos hechos, de la forma más impersonal posible. A la vez, que este discurso se traducían al inglés para los visitantes extranjeros. Por lo que, en realidad, coexistían tres discursos.

Luego, con la partida de Zulaine, se reestructura el dispositivo para ganar en síntesis de algunos elementos y potenciar otros. Por ejemplo, descartamos el uso del video y de una intérprete de violín que, al finalizar la acción dentro de la habitación oscura, ofrecía un breve concierto de canciones dedicadas a La Habana. La carta entregada al público, ahora es un extracto de una carta enviada por Zulaine sobre su proceso de migración, sus primeros meses en los Estados Unidos y los motivos de su ida, pero redirigida a los espectadores. Dentro de la habitación oscura, también Gabriela cuenta la primera vez de su madre en La Habana, con motivo de despedir a su



La ciudad en mi madre,

Dirección: Taimi Dieguez Mallo

hermano en el aeropuerto; y además se lee de manera íntegra la carta de Zulaine. Por tanto, son múltiples y muy personales los discursos que coexisten en esta intervención, incluyendo el relato histórico de la ciudad, que puede entenderse desde esta perspectiva.

Sin embargo, la palabra en esta acción performativa no tiene el mismo sentido de *Una fuerza que me aplasta*. No es una palabra para que el performer haga, ejecute, sino que está al servicio del relato que se construye. Tiene una impronta más narrativa que performativa, pero recupera este carácter performativo, al ser una palabra personal, que viene de la historia personal del performer y es emitida con un sentido de la confesión. El performer se confiesa en esta intervención pública. Confiesa su dolor, su nostalgia ante la separación de seres queridos que también han sufrido o sufren los efectos de la migración.

Por otra parte, la palabra no está sola. La acompaña la imagen. La imagen de la ciudad, pasada o actual, de mi madre, de mi familia, de elementos personales o contruados para intervenir la pantalla, en la medida que se cuentan las anécdotas o se lee la carta de Zulaine y de los espectadores que asisten a esta confesión. Son imágenes que completan el relato, están a disposición de él y de testimoniar el acto performativo de la confesión pública.

El cuerpo de las performers no sufre, en tanto, no se agrede, pero sí asume el riesgo de la proximidad, del contacto con los espectadores y de la exposición de materiales tan sensibles. Las performers le hablan a los espectadores, le miran a los ojos para hablarles de su dolor. Y los espectadores también prestan su cuerpo, sus ojos, sus oídos para contemplar y comprender que el paso por la ciudad deja huellas, que sus pasos transforman esa ciudad y a ellos mismos, que no hay manera de escapar a esto. Porque incluso, migrar trae consigo cargar con la memoria del lugar que hemos abandonado e insertarnos en otro

espacio múltiple, hacer sincronizar la memoria de nuestro cuerpo con las nuevas experiencias de vida. Entonces el cuerpo también resiste, también soporta.

Y alcanza una condición singular en este performance, porque hay cuerpos presentes y otros ausentes. El contacto entre el performer y el espectador hace posible que el relato, la palabra, cree la presencia de un cuerpo ausente: mi madre, la madre de Gabriela, los tíos que han emigrado y Zulaine. El performer describe, cuenta sus vivencias, sensaciones, emociones, pensamientos, mientras que en la pantalla, el espectador ve imágenes de la ciudad intervenidas por elementos personales, y este acto de escuchar y mirar imágenes que, exactamente, no se corresponden, pero sí se complementan, conlleva a la aparición ilusoria, imaginada, de los cuerpos ausentes para el espectador. Lo que connota al performance de un carácter mágico y al cuerpo de una capacidad para la transterritorialidad.

El recorrido por la ciudad se hace cada media hora con los diferentes grupos de espectadores que van llegando a la Cámara, durante tres o cuatro horas al día. Cada recorrido demora entre diez y quince minutos aproximadamente, y esto consigue que la acción sea performativa, en tanto, repetitiva, la cual exige al performer la mayor resistencia para que cada contacto con los espectadores sea sincero, para que cada recorrido sea un acto de construcción y confesión. Las performers deben cuidar que el cuerpo y la acción no se agoten y sean canales abiertos para la comunión.

El tiempo de la intervención todavía es más complejo, porque

el espectador no solo asiste a la habitación oscura, sino que aprovecha otros espacios de la instalación, como las terrazas o el salón de espera, al comienzo del proyecto, para disfrutar y participar de las otras dinámicas del dispositivo, para leer la carta o apreciar la ciudad. Sin embargo, creo que ahora el espectador puede tomarse ese tiempo, su tiempo, en estas áreas del edificio para procesar la experiencia performativa que ha vivido, quizás para superar el impacto, la angustia.

El espectador viene a la Cámara Oscura con la idea de asistir a un lugar desde donde verá con otros ojos la ciudad, pero nunca se espera que esos ojos le muestren una ciudad singularizada por la vida de otras personas, por la época en la que se cuentan esas anécdotas, por la conjunción de la palabra, la imagen, la memoria y el dolor, para contar con poesía.

Y este es el verdadero riesgo para el espectador: su paso por la ciudad, que ya no es un paso enajenado, muerto, sino un paso vivo, poético, porque descubre que habita la ciudad con todo su cuerpo, su mente, su historia, su deseo, como si él mismo fuera del tamaño de la ciudad y los dos una misma cosa: quizás un recuerdo, algo muy dentro de ellos, que convida a preguntarse ¿quiénes somos ahora y aquí?, ¿por qué no nos animamos a construirnos desde nuestras propias fuerzas?, y si lo hacemos, ¿cómo transmitimos ese aprendizaje de manera que construyamos una mejor sociedad, más singular? Y por último, ¿qué o quién es la ciudad?

Después de este análisis dirigido, particularmente, a las estrategias performativas de las obras y cómo estas contribuyen a la singularización del espacio público, he podido constatar que el proceso de singularización se manifiesta doblemente. Primero ocurre entre los performers y el espacio: el hecho de comprender dónde estamos nos obliga a pensar quiénes somos y por último, qué somos capaces de crear junto a los otros. Es entonces que se produce una singularización subjetiva del espacio, sensitiva, afectiva, de la memoria y de los deseos y retos como individuos o parte de una colectividad.

A través de las obras, los performers y espectadores acceden a la ciudad desde una perspectiva personal y no instrumentada por la historia, la arquitectura o antropología de los espacios, sino que se acercan a ella para encontrar la huella de cada individuo y con esta huella construir nuevas verdades, nuevos sistemas de relaciones, donde la participación sea la ley principal. Las ciudades nunca terminan de construirse y pueden ser un sujeto más, ávido de respuestas. Nuestra misión no es proporcionárselas, sino acompañarnos para construirnos también. 



FOTOS: CORTESIA RICARDO SARNIEBTO

Una Fuerza que me aplasta,
Dirección: Ricardo Sarmiento

BLANCA FELIPE RIVERO

EL 19 DE NOVIEMBRE DEL año 2019 Los Cuenteros cumplió medio siglo de existencia, privilegiando así al teatro de compañía en la labor escénica para niños y de títeres, opción casi nula en el panorama nacional, sobre todo, desde el nuevo siglo.

Es el único grupo sobreviviente profesionalizado a partir de la primera Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI 1969-1971), la bien llamada por el gremio Buena Esperanza. Su devenir la hace un fiel exponente de sus presupuestos pedagógicos, pero también artísticos, en un arraigo popular cubano de tradición campesina y titiritera con opciones para todo tipo de espacio y público, pero sobre todo, el niño y la familia.

Su voz coral sigue fabulando con un tesoro de más de sesenta espectáculos estrenados, en su mayoría cubanos, y un repertorio activo que muestra parte de su historia. Los Cuenteros se distingue por su laboriosidad, siempre desde su localidad ariguanabence, la Villa del Humor, San Antonio de los Baños, hoy provincia de Artemisa.

A sus cincuenta años coexisten puestas en escenas de casi todas las décadas, a la manera única cuentera y cubana, en un latido común que aún retumba en la escena actual de la isla, evidenciando una continuidad que bebe de sus hacedores, pero en especial de Graciela González Guerra y Julio Capote (1940-2012),¹ sus fundadores, y de Félix Dardo (1940-2011), quien dio forma y luz a su poética de indudable identidad, florecida desde la memoria profunda de la nación, quien fuera del surco al tablado comunitario para conquistar después al universo profesional.

Dardo, como cuentero popular, trasladó su decir y sentir sabichoso de juglar campesino a la escena

COMO EL ALETEO DE UN ZUNZÚN Y EL CANTO DE UN SINSONTE: LOS CUENTEROS, CINCUENTA AÑOS DE FABULAR HISTORIAS



FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE

De izquierda a derecha: Issac Posada, Fernando López, Graciela González, Orlando Jaime, Rafael Fuco, Raúl Hernández, Juan Abreu, Julio Capote, Rosenio Perdimo y Nestor Porra

titiritera, nutriéndose de dos espacios escolarizados fundamentales junto a los integrantes del grupo, la mencionada ENTI y el Plan de Desarrollo Integral del Teatro para la Infancia y la Juventud (PLADIJ. 1978-83) en el emblemático Parque Lenin; pero tam-

1 Graciela González organizó y fungió como directora general de Los Cuenteros junto a Julio Capote como director artístico hasta 1972, año en el que se inicia Félix Dardo en las dos funciones. Julio Capote continuó colaborando en coreografías, diseños y direcciones artísticas durante toda su vida útil.

bién de las superaciones habituales del movimiento teatral y las visitas a los países europeos del campo socialista, a los referentes de Serguei Obratsov fundamentalmente, que lo hizo aferrarse aún más a la magia del retablo tradicional, modalidad que Los Cuenteros mantiene en liderazgo hasta la actualidad.

Tiene una selección de autorías que van desde los textos comunes a su tiempo de origen dirigidas por Julio Capote como *Comino y pimienta vencen al diablo* en versión de A. Averchenko, así como los textos del poeta y titiritero argentino Javier Villafañe y espectáculos llevados a pantomima por Capote como el inolvidable *Eso no se toca* a partir de *Alicia en el país de las maravillas*. Se le adicionan dramaturgos como la mexicana Ana Argón y una lista de autores cubanos. Desde el propio Félix Dardo, Onelio J. Cardoso, Dora Alonso, Abelardo Estorino, Miguel Miqueli, Manuel Eduardo Marrero, Rómulo Loredó, Paquito López, Dania Rodríguez, Blanca Felipe y Jesús del Castillo, entre otros. Pero también, desde la continuidad de Malawy Capote como directora artística y general, a Esther Suárez, Maikel Chávez, Freddy Núñez, y Ulises Rodríguez Febles.

Espectáculos como *El conejo Blas*, *La mano del titiritero*, *El canto de la cigarra*, *La Serpenta*, *El caballito enano*, *El extraño caso de la zorra gallina*, *La guarandinga de Arroyo Blanco*, *Esta máquina se vende*, *Francisca y la muerte*, *Y dice una mariposa*, *Romelio y Juliana*, *El barrio de la Martina*, *Arroz con maíz*, *Pueblo chiflado*, *Las noches del cafetal*, *Fantasia* y *Cyrano y la Madre de agua*; hacen una espina dorsal a la que le caben otros títulos y todo tipo de intervenciones comunitarias en escuelas, círculos infantiles, zonas rurales; pero también las salas más importantes de nuestra isla, así como a festivales internacionales en Segovia, Zamora e Ibar en España y el inicio de la Misión Cultura Corazón Adentro en Venezuela en el año 2008.

Félix Dardo le dio a la agrupación una poética de una artesanía alimentada por la sabia de un grupo que se agenció saberes en la carpintería, el atrezzo, en instrumentos y músicas originales como le es dado a los titiriteros desde siempre. Identificada como imagen por la imaginaria de Gilberto Perdomo, en lo fundamental, se afirmó en el grupo el gusto por el detalle, el trucaje y la sorpresa, junto a la pericia en la animación y el goce de crear en familia y amar al teatro y a la audiencia.

Un alma común cimentada y refrendada por múltiples premios de puestas en escenas de festivales nacionales y con carácter internacional, concursos

Caricatos de la Uneac, actuaciones masculinas y femeninas, premios Villanueva de la crítica, de la Unima y la Assitej. Se les une la labor social e ideológica como múltiples años de Vanguardias Nacionales del Sindicato de la Cultura, Distinción Centenario de la Edad de Oro, Orden Juan Marinello y Unidad del Pueblo y para el Pueblo.

Una larga vida de retos y gratificaciones que continúan procurando estas seis generaciones de creadores que hoy, con orgullo, bajo el liderazgo continuador de Malawy Capote, festejamos el cincuenta aniversario de nuestra querida compañía con el rostro tranquilo y feliz de quienes hemos hecho lo que nos toca por el teatro cubano.

La jornada de aniversario comenzó en agosto con el estreno de *Cyrano y la Madre de Agua* de Ulises Rodríguez Febles, en un legado que exhibe la belleza y la autenticidad de una poética que sin dejar de ser popular también es arte, una propuesta nos prestigió en la muestra principal del XVIII Festival Internacional de La Habana en septiembre.

El 19 de noviembre del 2019 ocurrió una amplia exposición de fotos y títeres en el Museo del Humor de San Antonio de Los Baños y un homenaje a sus fundadores, pero también, entre otros invitados, un foro con importantes figuras del ámbito teatral titiritero con enlaces medulares con la compañía como Julio Cordero (Director de la ENTI, director, diseñador y titiritero), René Fernández Santana (Premio Nacional de Teatro, dramaturgo, director y diseñador) y Roberto Gacio (Crítico e investigador teatral). Permítanme dejarles, como memoria del festejo, fragmentos de sus intervenciones en aquel hermoso día. También, las palabras de Ulises R. Febles, autor del espectáculo que identifica nuestro cincuenta aniversario.

JULIO CORDERO TRAJÓ UN INÉDITO QUE ESCRIBIERA EN EL DECESO DE FÉLIX DARDO TITULADO UN DARDO EN EL CORAZÓN:

Cuando conocí a Félix Dardo, allá por el año 1970, me vino a la mente un personaje de un cuento de Onelio Jorge Cardoso cuyo título es *En la Caja del Cuerpo*. Dardo, como el personaje, traía en su estampa los designios de su natal San Antonio. Quiero decir, la huella tatuada del Ariguanabo que, como sello distintivo, marcara el conjunto de su meritoria trayectoria artística.

»Recuerdo que, casi todos en el grupo, hombre y mujer, vestían de dril 100 (Dril Ariguanabo)

y zapatos altos, de piel que, sumados a las gorras y a los sombreros, con hebillas y cintos de ancho grosor, daban a este conjunto un aspecto de vaqueros. Parecían gente más ligada a la tierra que al cemento, sin embargo, muy pronto, como hormigas laboriosas, todos cantando, al estilo comedia musical, serruchando por aquí, cortando y clavando por allá, empezaron a convertir aquel desértico sitio en un agradable espacio laboral. Y aquel tramo de tierra, (una casa de tabaco) en una alfombra que parecía más bien una granja avícola, hasta con el cantío del gallo al amanecer.

»Mis encuentros con el grupo fueron cada vez más esporádicos, pero cada vez que los veía, en alguna función o en algún festival, aquel estilo, lejos de languidecer, no solo se mantenía, sino que progresaba, adquiriendo un sello de identidad que aún preserva. Sus puestas eran cada vez más seductoras, más agradadas, de mayor aceptación popular. Nadie ha podido desestimar nunca ni restarles el mérito de ser uno de los más perdurables y meritorios grupos en todo el territorio nacional. Es posible que no estén entre los de fama internacional, pero eso no me extraña ni me alarma. Me extrañaría y me alarmaría, y hasta me dolería, si los hubiese visto volar lejos dejando atrás ese endemismo que los marcó a todos, como al personaje de Onelio Jorge, con las cajas de sus cuerpos, y que los han hecho únicos en Cuba.

»Cuando yo veo las puestas de este grupo, las menos y las más célebres, me digo: Es posible que Félix Dar-do sea uno de esos hombres agraciados por la vida, con un don natural. Pero es mejor creer que todo ha sido, y es, un resultado de su inteligencia, que lo llevó a estructurar planes, a concebir un proyecto cuya tesis es un juego de habilidades, donde se funda una ética que tiene como objeto ser la defensora de una estética, donde una y la otra sean guía y faro para el grupo Los Cuenteros, en la senda ya trazada.»

PALABRAS QUE EL MAESTRO RENÉ FERNÁNDEZ DIJO:

Me he sentido muy emocionado. Nunca me he equivocado en cuanto a Los Cuenteros y su vida [...]. Es innegable que ese grupo surge en un momento maravilloso de la cultura cubana y han tenido la capacidad de mantener esa visión de lo que es la esencia del teatro de títeres, la familia. Es importante la familia en el

Las noches del cafetal, Los Cuenteros
Dirección: Malawy Capote



FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE

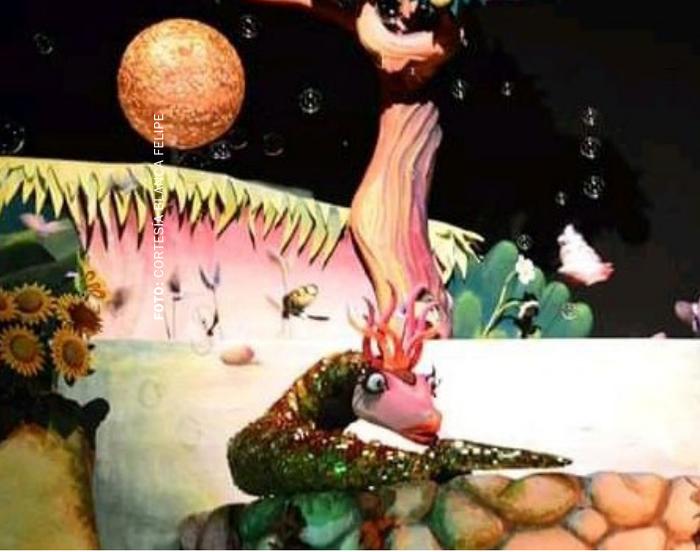


FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE



FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE

Cyrano y la madre del agua, Los Cuenteros
Dirección: Malawy Capote

mundo del teatro, el circo, los comediantes, los carros que han de llevar a los artistas y este grupo es uno de los más importantes que mantiene el espíritu tan necesario. No solo lo digo en mis palabras. Hay que hacer un recorrido por las imágenes donde se ven cómo se recuestan, cómo están a los lados, cómo están unidos, cómo es una casa con la emoción del teatro. El teatro tiene que ser eso, una unidad, una emoción colectiva de su trabajo[...]

»Verdaderamente ver esto ennoblece a nuestro arte. La nobleza espiritual del titiritero que es necesaria en la vida[...]. Yo creo que Los Cuenteros han tenido la posibilidad de habitar todos los espacios de nuestra profesión ¿Dónde están los títeres? Están habitando ese árbol. Han sabido también tener la capacidad de sostener las esencias fundamentales del títere cubano. Cada espectáculo es una sorpresa técnica que se apoya en un pasado nuestro, de los iniciadores, de nuestros maestros, en esa escuela formadora de una estética del títere cubano [...]. Han renovado esa esencia y le han dado nuevos bríos, nuevas luces. Cuando hacemos un paneo por la exposición vemos esa diversidad técnica.

»Este colectivo es una escuela de estudio y trabajo. Cómo traspasa el tiempo, épocas, momentos, carencias, necesidades. Una de las características de este grupo y de Dardo es ese enfrentamiento a toda la realidad cultural y social [...]. El haber llegado con esa edad el grupo con Malawy al frente, con fundadores de esta institución que están ahí, con colegas de esta profesión, con una directora que ha sido capaz de heredar lo que pocos en Cuba en los títeres han heredado, no solamente los valores artísticos y técnicos sino también los valores de la amistad y del deber a la historia y a esa institución que ella está dirigiendo. Es lo más grande. Hay pocas agrupaciones en Cuba que tienen esa cabeza.»

AL DECIR DEL CRÍTICO ROBERTO GACIO:

¿En qué se diferencia Los Cuenteros de otros grupos? En un trabajo puramente titiritero, en las temáticas campesinas, en ese espíritu de jolgorio que es lo que recuerdo siempre. Una fiesta donde la música es un personaje protagónico y asiste a expresar nuestra identidad. Es un grupo en su sentido de unidad, más que compañía. En la etapa en que se perdió el sentido de grupo, que se separaron y dividieron los grupos en el país, este no se perdió. Entusiasta, profesional y dedicado con una entrega que se trasmite y entusiasmo al espectador. Calidad

técnica, animación exacta con inigualable carácter popular [...].

»Félix Dardo transmitía un carácter lúdico, mordaz, satírico, criollo. Era ante todo un humorista. Recuerdo sus presentaciones y prólogos. Hoy Malawy Capote heredera de la noble estirpe de titiriteros, quien es una artista genuina de guiñol, del teatro de figuras de cuerpo entero está aquí [...]. Ella sabe y sabrá mantener la impronta, el nombre y el sitio que ocupa en la escena titiritera nacional Los Cuenteros.»

PALABRAS DE ULISES R. FEBLES:

Cyrano y la Madre de agua fue premio del Concurso Cien obras para un Papalote en su segunda edición. Un premio convocado por Papalote que dirige René Fernández, el creador que me impulsó a admirar el teatro de títeres en la práctica escénica, a escribir esta obra, la primera; la que escribí con las experiencias de admirar la estética de los escenarios y también en la mezcla de teoría aprendida de Freddy Artilles. Pero lo significativo es que después de veinte años se estrena por fin por una

agrupación como Los Cuenteros, que tiene en sí misma el espíritu del texto, el sentido referencial de la ruralidad, de sus códigos combinados con otras herencias de los clásicos europeos.

»Creo que ellos y solo ellos, con un dominio de la técnica y una riqueza de recursos que este arte propicia, pudieron adentrarse en las profundidades del texto, para desentrañar la belleza, el dolor que causa la muerte o de la humillación de los otros o el desastre de la naturaleza, que transforma la creación. Solo ellos con una tradición de cincuenta años pudieron crear imágenes poderosas, sugerentes. Solo ellos que son un grupo que conserva, defiende como un patrimonio la fuerza de la familia, del hogar que ilumina y une; pero además las esencias de esa ruralidad que salva, pudieron llevar a escena con imaginación desbordada ese espíritu del niño de nariz larga. El niño que es de ellos como el río Ariguanabo, como su gracia y su esplendor, su magia reveladora, su creencia en el arte del títere.»

Podiera ocurrírse nos cualquier imagen cubana que se relacione con Los Cuenteros, siempre de nuestros campos, pero el increíble sostener del alateo de un zunzún, hermoso pero persistente por libar la flor y la diversidad y belleza de los cantos de un sinsonte, se asemejan de manera precisa a la labor y presencia de los que hoy homenajeamos en la familia teatral cubana.

¡¡¡Larga vida a los Cuenteros del Ariguanabo, de Cuba y del mundo!!! 🎭

*Yo soy de donde hay un río,
de la punta de una loma,
de familia con aroma
a tierra, tabaco y frío.*

Soy de un paraje con brío

SILVIO RODRÍGUEZ

CONVERSACIÓN CON MALAWY CAPOTE: «HACER DEL TÍTERE UN OFICIO»

YAMINA GIBERT

CUANDO MALAWY CUMPLIÓ UN AÑO DE EDAD TUVO ENTRE SUS

manos un títere, después, sus padres crearon el «Guiñol» en un pueblo pequeño de provincias. Allí, en el pueblo, donde hay un bosque y un río, se siente muy adentro la importancia de las cosas pequeñas, y por supuesto hay muchos cuentos, mitos y leyendas.

Su madre, una actriz e instructora de danza; su padre, el gran maestro de la pantomima en Cuba Julio Capote, por este motivo tuvo en casa, pronto, de primera mano, una academia teatral sui generis. Aprendió muy pronto la importancia del mimo en el

teatro de títeres, el trabajo corporal y el detalle en el arte titiritero.

Porque definitivamente los títeres la eligieron, Malawy llegó a Los Cuenteros hace treinta años. También se formó teniendo a su alcance la sabiduría popular guajira y el humor del gran maestro titiritero de la escena cubana: Félix Dardo.

Recientemente se celebró en la sede del Museo del Humor de San Antonio de los Baños el aniversario cincuenta de Los Cuenteros; ese día tuvimos intercambios extraordinarios con diversos artistas, sin embargo, la conversación con Malawy Capote nos sorprendió gratamente.

Malawy, hoy el grupo cumple cincuenta años; la exposición de los títeres y las fotos hablan sin cesar de la labor de uno de los grupos de Guíñol más antiguos del país, de los pocos que quedan desarrollando el oficio títere y se mantiene, ¿por qué?

Yo creo que es por el compromiso que tenemos con el teatro de títeres y con la historia de amor que mantuvo a este grupo por décadas, esa esencia se mantiene. Siempre fuimos muy unidos, nos conocemos, nos respetamos, nos queremos, por encima de todo somos familia, esa es la clave del éxito y de los cincuenta años de permanencia. Siempre tratamos de mantener dos líneas de trabajo: teatro de sala y teatro en espacios alternativos. No ha sido complicado, pero ha llevado gran empeño, tozudez, muchísimo trabajo.

Logramos crear un público y este no nos deja cerrar, nos sigue a todas partes. No tenemos sede, pero no dejamos de presentarnos. Donde digan «aquí actúan Los Cuenteros», se repleta el lugar, es muy gratificante. El público nos adora, nos respeta, nos cuida. A veces empezamos con un desfile en alguna actividad o festejo popular y llegan unos pocos, pero después se reúne todo el pueblo.

El trabajo de sala lo hemos mantenido según las posibilidades reales que ofrece el territorio. Aunque no existe una sede teatral fija para nosotros, nos las arreglamos para también crear ese tipo de repertorio. Antes, tampoco tuvimos teatro y lo armamos en el bosquedo del pueblo, así creamos nuestro público. Nos presentamos en El Bosque durante muchos años, hacíamos funciones ininterrumpidas todos los domingos, desde entonces el público se ha mantenido fiel, siempre nos espera. Después de El Bosque pasamos al Círculo de Artesanos.

A lo largo del tiempo se volvió tradición hacer programas en las escuelas los días entre semana, igual, el trabajo en la calle, en los parques..., también trabajar en los asentamientos rurales de la localidad, pero, no faltamos a los eventos nacionales, al Taller Internacional de Títeres de Matanzas, a las

giras por el país. Ese hacer itinerante nos mantuvo y nos mantiene vivos; pero de todas formas nos gusta crear para teatro de sala, sentir la magia de las luces, de la platea... Ahora no podemos hacer mucho ese tipo de obra. Los más pequeños, que nunca han visto un retablo tradicional de títeres y no saben de qué va, o cómo es el teatro en un espacio cerrado, acceden a nosotros gracias a los padres, que sí nos conocen desde antes y nos traen a sus hijos, para que tengan su encuentro con nuestros títeres, de esta manera se van acercando a nuestro arte, al grupo teatral que es el orgullo de nuestra región.

¿Cómo es un día en Los Cuenteros?

En nuestra experiencia diaria todo se mezcla, casi siempre. Un día en Los Cuenteros es de locura. Llegamos, hacemos un café, lo compartimos... Generalmente por la mañana temprano se hace un ensayo general de lo que está en repertorio activo, después, trabajamos en el montaje que se proyecta como próximo estreno. Son sesiones agotadoras pero riquísimas, hacemos todo esto a la par de las funciones. Es costumbre montar y desmontar, desmontar y montar «retablos», es algo natural en nuestro hacer cotidiano. Quitamos un set y ponemos otro con frecuencia, el trabajo nunca falta y nos adaptamos a todas las circunstancias.

De la selección de repertorio me ocupo personalmente, pero todos indagan, buscan textos. Cuando leo las obras que me traen, las visualizo y me surgen las imágenes, los diseños, las coreografías, la música..., me digo «es esta, no es otra». Si eso no me pasa no se hace.

Si estamos en un proceso inicial, el trabajo de mesa lo guía Blanca Felipe, pero, de todas formas, es muy colectivo porque no perdemos de vista que todos somos creadores de la misma experiencia. Como directora soy la que organizo, todos aportan y tenemos criterios muy parecidos. En ese trabajo exploratorio hacemos una lectura; si entre todos comprobamos que tiene que ver con nuestra esencia local y grupal, la obra resulta elegida y hecha la elección nos demoramos en montar entre tres o cuatro meses. Lo que más nos demora es la producción por la dificultad de no tener todos los materiales que necesitamos, recuerda que por nuestra poética un trabajo de Los Cuenteros lleva muchos elementos y resolución de muchísimos detalles.

Hoy en Los Cuenteros conviven seis generaciones, ¿cómo es el diálogo?

La interrelación es muy buena porque todos nos hemos formado con la misma filosofía dentro del grupo. Toda la sabiduría se ha transmitido de generación en generación y siempre desde la misma idea grupal. A los recién llegados los educamos «para y a la manera de Los Cuenteros», eso significa que es necesario que se acerquen de inmediato a la poética y esencia del grupo, el objetivo es mantener la continuidad. Los mayores nos encargamos de formar a los nuevos, eso es permanente en el día a día. Se forman como artistas, pero, sobre todo como un artista titiritero de Los Cuenteros, con todo lo que implica desde nuestra esencia familiar y humilde. Los nuevos se deben unir al pensamiento creativo que viene de la historia que nos nutre.

Los últimos ingresos son instructores de teatro y de música de la región, además, ahora tengo un actor que viene de Korimacáo (Matanzas). Lo primero que les digo es que ellos nunca van a ser los protagonistas de la escena, en el grupo no funciona el egoísmo, lo principal es el títere. Tienen

que saber que en nuestra idea del teatro deben estar siempre detrás del retablo, nunca se ven, solo salen fuera al final, cuando saludan el público.

Blanca los prepara en teoría, Historia del teatro y cultura general. Los demás damos clases de manipulación, técnicas titiriteras, voz, dicción... aprenden el oficio como verdaderos aprendices, así adquieren el compromiso de defender esa historia y lo particular de nuestro teatro.

Aunque sean pocos los muñecos-personajes que formen parte de una obra, como es el caso en Cyrano y la Madre de aguas, ¿por qué en Los Cuenteros los once actores de la troupe trabajan detrás del retablo?

Dardo siempre quiso hacer obras donde todos pudiéramos estar presentes, creó espectáculos donde todos teníamos algo que hacer o una responsabilidad tras el retablo.

Yo coincido con esa idea. Es importante que los jóvenes aprendan haciendo, que estén en escena al lado de los veteranos, por eso aquí no hay doblajes, todos tienen un personaje aunque sea pequeño, una figura o un elemento que accionar,



FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE

Fantasia, Los Cuenteros
Dirección: Malawy Capote

como por ejemplo una simple mariposa, una flor... Cada uno tiene y defiende un rol porque para nosotros es importante que todos se sientan parte imprescindible de la obra, además, un titiritero debe aprender a compartir el espacio. Le digo a los más jóvenes: «estás actuando al lado de actores con historia», eso los hace crecer, los estimula a llegar a la altura de sus maestros dentro del propio grupo, la calidad se eleva. En un escenario de Los Cuenteros todo habla, el retablo cobra vida, se activa con mecanismos, eso es parte de nuestra poética y en ello deben participar todos. El show detrás del retablo es una escuela.

El grupo responde a una tradición muy arraigada y a su entorno natural, en este sentido hablas mucho de esencia y de poética identitaria. Según tu opinión, ¿qué es lo que más los identifica o los diferencia del resto de los grupos titiriteros del país?

La sabiduría guajira y el humor que heredamos de Dardo. Los títeres en el retablo tradicional, el oficio, la invención, la innovación en el empleo de los mecanismos, la artesanía en el diseño que hemos desarrollado en estos años. La obra del diseñador Gilberto Perdomo es lo que complementa nuestra estética, un artesano popular con muchas habilidades manuales. Es muy creativo, da soluciones muy inteligentes cuando crea los mecanismos, los efectos, él propicia el juego espectacular que necesitamos. Siempre al final de las presentaciones, el público y los especialistas se interesan por saber qué hay detrás de cada sorpresa titiritera, por conocer cómo empleamos los mecanismos.

Cyrano y la Madre de agua es una puesta en escena muy artesanal, tiene en la manufactura esa identidad de nuestra región, los colores, la tradición de nuestras artesanías. San Antonio de los Baños es un pueblo de tradición cultural importante. También aquí tenemos la Escuela Internacional de Cine latinoamericano, la Bienal del Humor, nació Silvio Rodríguez. Nosotros debemos corresponder.

Nunca nos hemos querido ir de San Antonio, a pesar de que las propuestas no han faltado. La primicia de nuestros estrenos la tiene nuestro pueblo. Queremos estar aquí y no dejar de hacer teatro de sala, ese es nuestro sueño y el compromiso de no traicionar la historia de amor y las ideas de quienes nos antecedieron. El último montaje lo hicimos por los cincuenta años, en un espacio de cuatro por seis metros donde no cabe el público, pero era necesario. Hay mucho sacrificio detrás y sentido de pertenencia, apenas cabemos nosotros, pero es lo que queremos y podemos hacer.

Somos obreros del teatro, subsistimos porque amamos lo que hacemos, por eso los que llegan se comprometen, se enamoran de los títeres, es una historia de amor que nació en los sesentas con mis padres, hoy la historia continua...

La conversación con Malawy parece no terminar, de pronto alguien la llama y parte diligente a servir el bufet de la fiesta. Los muñecos se asoman entre las plantas del jardín del museo, los actores pasan, están a su lado, se comportan como si estuvieran protegiendo algo muy grande. No es para menos, creo que se trata de una de las pocas compañías titiriteras que quedan de los años sesentas del siglo pasado. 🎭

Romelio y Juliana, Los Cuenteros

Dirección: Felix Dardo



FOTO: CORTESÍA BLANCA FELIPE

DIEZ AÑOS HACIENDO TEATRO SOBRE EL CAMINO

CARMEN B. SOTOLONGO VALIÑO

ASÍ SE LLAMA EL GRUPO, TEATRO SOBRE EL CAMINO, Y SOBRE EL camino han andado por diez años. El sendero ha sido bastante difícil; han tenido que desbrozar la maleza a golpe de esfuerzo y talento. Seis años después de su fundación —ocurrida el 2 de septiembre de 2009—, aunque su calidad profesional estaba fuera de duda, seguían siendo un colectivo que se financiaba a sí mismo y quedaba fuera del catálogo de las Artes Escénicas. Su repertorio alcanzaba por entonces la cifra de diecisiete obras.

La estrategia con la que caminaron consistió en trabajar duro y ser presencia constante tanto en los eventos de aficionados como en los profesionales; de esta forma fueron tenidos cada vez más en cuenta por la seriedad de sus propuestas. En el 2011 aparecieron en la nómina de los premios Escaramujo, que otorga la Brigada José Martí de Instructores de Arte, donde obtuvieron mención con su primer espectáculo, la comedia *Una cama a domicilio*. Iban marcando hitos en el horizonte del teatro joven. En 2012 obtienen la beca Milanés de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) con el proyecto *Tragedia*, versión para títeres del cuento homónimo de Vicente Huidobro, obra con la cual ganaron en 2013 Reconocimiento Especial del Premio Llauradó de la AHS; al año siguiente, el Gran Premio Escaramujo y participación en el XI Festival Internacional de Títeres de Matanzas.

Desde su fundación tuvieron entre sus objetivos trabajar el teatro de títeres tanto en espectáculos para niños como para adultos y el teatro callejero. Conformaban el grupo su director general, Rafael Martínez Rodríguez, el productor y también técnico de luces Didiet Rodríguez Sánchez, el técnico de audio Dariel Ernesto Pérez González, el diseñador Manuel Díaz Pérez y cinco actores: Elizabeth Aguilera Fariñas, Yasiel Fabá García, Abel Acosta Aguiar, Yarlenis Martínez y Jorge Silverio Pérez. Todos, menos el director que ya era actor profesional, pertenecían al movimiento de aficionados, eran estudiantes de la Licenciatura en Instructores de Arte o graduados de bachillerato.

Ensayaban por la noche en la Casa de la Cultura; allí estrenaron *Una cama a domicilio* que abordaba la preocupación por los problemas que dañan la realización de la pareja joven, a la vez que presentaba la sátira de los que saben aprovecharse de las necesidades ajenas. Tenían ya desenvoltura

y buen dominio del escenario, al punto que Ramón Silverio les programó una temporada en El Mejunje. También desde estos primeros tiempos incursionaron en el *body art* y el *performance*, estatuas vivientes en barro, con espectáculos como *Saber leer es saber andar* y *Cuerpo y espacio*, en la Feria del Libro de Villa Clara y en el evento internacional de teatro Magdalena sin Fronteras.

A lo largo de esta su primera década de vida han participado varias veces y con buena aceptación en muchos festivales y talleres, además de los ya mencionados podemos citar el Festival de Teatro de Pequeño Formato de Santa Clara (ahora Mejunje Teatral), la Temporada de las Artes Escénicas villaclareña, la Bacanal del Teatro de Títeres para Adultos, el IX Festival de Narración Oral Palabras de Invierno, en Matanzas; el Festival de Narración Oral Diez de Octubre cuenta, en La Habana; el Festival de Teatro Joven Elsinor, del ISA en La Habana; los festivales Olga Alonso y el Festival Nacional de Teatro de Camagüey 2018, entre otros.

De este grupo de caminantes puede decirse también que es destacada su voluntad de intervención directa en las comunidades periféricas de la ciudad y en las zonas rurales más intrincadas, sin parar mientes en las condiciones poco favorables para su desempeño. Estuvieron en los lugares aislados por el ciclón Irma hace dos años, en la Isabela de Sagua fueron constructores durante el día y actores durante la noche, y se ganaron un lugar especial en el corazón de los pobladores. Igualmente responden con una rapidez dada por la intensidad de su trabajo ante eventos sociales e ideológicos importantes como la Primera Jornada contra la Discriminación Racial y las jornadas contra la Homofobia y la Transfobia, realizadas cada año en El Mejunje.

Sus puestas en escena, por otra parte, siempre aportan sorpresas en cuanto al diseño de escenografías y títeres, la manipulación de los mismos, la interacción de los actores y las figuras animadas, lo cual

demuestra tenacidad en el aprendizaje de las técnicas tradicionales de animación y construcción de muñecos, a la vez que la investigación necesaria para la innovación pertinente.

Una buena muestra de ello fue *Tutto el pan*, estrenada a finales de 2014, una fina y elaborada interpretación de *El panadero y el diablo*, de Javier Villafañe. Con ella participaron, entre otros, en el Festival de Teatro Joven de la AHS en Holguín y en Titereando en la Ciudad, en Guantánamo. La versión y puesta en escena de Rafael Martínez hizo lucir diferente y renovado a este conocido clásico del títere popular. El diseño confiaba en el poder sugerente del signo estético, lo opuesto a la aplastante previsibilidad que acompaña comúnmente a esta historia tan representada. La pieza de Villafañe está aquí enmarcada con hilarantes escenas donde se prescinde de la palabra. Incrustados en el envés de una flauta de pan dorado de atrezo nos sorprenden los títeres marotes, provocando un momento estupendo de regocijo y asombro. Fueron animados en los primeros tiempos por Yarlenis Martínez y Elizabeth Aguilera, luego Abel Acosta sustituyó a Yarlenis. Esta versión subraya el valor del trabajo como lo central en la pelea de la panadera contra el diablo; la música refuerza este matiz semántico con su texto principal: *El sucusucu de Felipe Blanco*. Rafael Martínez concibió la banda sonora utilizando el primer disco del trío Trovarroco, en mi opinión de manera muy acertada. Las acciones de los actores y los títeres están llenas de inventiva, la precisión de la animación a la vista logra una brillante imagen teatral donde se dan la mano creatividad y buen gusto.

En ese mismo 2014 vuelven a obtener la Beca Milanés con el proyecto *El Fantasma*, un estreno del 2015, versión libre de Rafael sobre el texto homónimo de Javier Villafañe, realizado con técnica mixta de actores en vivo y títeres manipulados a la vista. Con esta obra participaron en la tercera Bacanal de Títeres para Adultos (2016), y recibieron una crítica muy elogiosa de Esther Suárez Durán, organizadora del evento. *El Fantasma* sobresale por su concepción y diseño, los muñecos se inspiran en los órganos reproductores masculinos y femeninos, lo cual resalta la orientación más decidida de esta versión contra la discriminación sexista. Estas figuras, accionadas por varillas sobre una mesa, o en el aire, funden su corporeidad con la excelente actuación de Elizabeth, Yasiel y Abel, tanto para resaltar la sexualidad atrevida de la puesta como la crueldad de la venganza hacia la vagina, única culpable de la infidelidad de los amantes. El diseño integral dramático se debe a Erick Gómez Berrandes, Abel y Rafael, y de este último es el diseño de luces y vestuario. La producción es de Didiet. Acerca de *El Fantasma* opina René Fernández, director del grupo Papalote, de Matanzas, y Premio Nacional de Teatro:

Esta obra trazó mucho el camino de andar de estos titiriteros: teatro de objetos, de reciclaje de la técnica sobre la mesa, estos objetos no son solo el pene o la vagina, le

atribuyen ficción, le añaden otros elementos técnicos que crean una imagen enriquecida, renovadora. Los cuerpos de los actores también participan del trabajo con los factores de la vivencia erótica, sus cuerpos también se animaban, como los títeres. Es excepcional. Los actores estaban brillantes: el aparte, el tiempo, las voces, eran la personificación de esos objetos sobre la mesa y lo hacían con organicidad.¹

En el año 2016 ocurrió una especie de pacto de caballeros entre la AHS y el Sectorial Provincial de Cultura: los incorporaron como plantilla actoral al Guiñol de Santa Clara. Así podrían devengar un salario mínimo por su labor y evaluarse como actores. Desde entonces han dedicado gran parte de su esfuerzo a apoyar al Guiñol. La simbiosis aún no es la solución ideal ni definitiva para Teatro sobre el Camino, si bien Olguita Jiménez —la directora general del Guiñol— ha acogido y protegido el perfil del proyecto y les ha propiciado la continuidad de su labor. Rescataron y acondicionaron con su propio esfuerzo la Sala Verde del Guiñol como sede de ensayos y presentaciones. Ahí perfeccionaron *El Fantasma*, y nacieron el *Concierto de Primavera*, *Las bebidas son por Pearl* y *Paradigma o ¡Ay, Shakira!*

Primavera, como también se le conoce, es un concierto teatralizado con Yaily Orozco como cantautora. La música es casi toda original de esta trovadora, quien canta con el apoyo de Yasel Giralte en la guitarra, el laúd y el güiro. Los actores, en clave de *clown*, representan a los ayudantes de tramoya del concierto y, de vez en cuando, también hacen la percusión y los coros. Con pantomima impecable y sonidos vocales, los tres payasos se ganan la simpatía de los niños y la admiración de los entendidos. Yasel Fabá brilla especialmente en

¹ René Fernández Santana: palabras en el panel «Diez años de Teatro sobre el Camino», efectuado el 2 de septiembre de 2019 en horas de la mañana, en la Sala Caturra de la Biblioteca Provincial Martí, Santa Clara, Villa Clara.



Tutto el pan, Teatro sobre el Camino
Dirección: Rafael Martínez Rodríguez

la escena en que debe arreglar el micrófono; Abel, cuando interpreta al peluquero de la cantante y Elizabeth con la rutina de su larga media a rayas, primero perdida y luego siempre pendiente de ella, y, sobre todo, en la escena en que debe repartir el agua entre los concertistas. La perfección de los movimientos demuestra rigor y buen entrenamiento físico, además, la actuación tiene esa gracia sin la cual un espectáculo para niños es fallido.

De Yaily hay que destacar su naturalísima interacción con los payasos y con el público infantil. Sus canciones, las primeras que crea para niños, son muy hermosas. Interpreta también melodías de su hermana, la reconocida cantautora Yaíma Orozco, y de Teresita Fernández.

El director artístico y general, autor de la partitura gestual de los actores y del diseño de vestuario es Rafael, con la producción de Didiet. El diseño del telón de fondo, negro con incrustaciones al parche

de tallos, hojas y flores de colores vivos y contrastantes que semejan una floresta, es de Amalia Beatriz Delgado (*Bety*). En la dramaturgia con que se articula el espectáculo las escenas van creciendo siempre en complejidad y comicidad, y la música en belleza. El cierre con la canción *Primavera* y la apoteosis de los payasos entre sombrillas blancas, gags, bromas y lluvias de confetis, nos deja la agradable convicción de lo acertado de la idea: combinar un buen concierto de canciones infantiles con el oficio acendrado de estos *clowns* y conformar con ello un regalo inigualable para el público.

La versatilidad es otra de las cualidades de este colectivo. A fines del 2017 estrenan la obra *Las bebidas son por Pearl*, esta vez con texto y puesta en escena de Elizabeth y dirección general de Rafael. A Elizabeth corresponde el rol protagónico. Actúan, además, Yasiel, Abel y el músico Pedro O'Reilly. En el sonido y la producción están, como siempre, Daríel Ernesto y Didiet.

El texto de Elizabeth está inspirado en Janis Joplin, en su música de rock, *blues* y *soul* de la década de los sesenta, en su vida indócil, en su muerte por sobredosis de heroína y alcohol a la edad de veintisiete años. La Joplin como un icono de la contracultura de su época y un símbolo de fuerza y rebeldía femeninas.

El texto es aleatorio y fragmentado; la obra no tiene un enfoque biográfico ni es un musical, se trata de una indagación en los ideales de una juventud que apostó por la destrucción de la falsa moral a través del movimiento *hippie*, la lucha por los derechos civiles, contra la segregación racial de los afrodescendientes y el amor libre. La generación de Nina Simone, Jimy Hendrix, Martin Luther King, el jazz, el rock y la literatura *beat*.

El espectáculo tiene aire de performance, es grande la importancia de la visualidad, la escenografía compuesta por cajas de ron Cubay y de cerveza Heineken (diseño de Rafael) con las cuales se conforman paredes, paneles, el escenario, el bar y que pueden estallar en un momento de clímax. El público está dentro de la escena y es invitado a participar activamente, comparte bebidas, alterna socialmente en el intermedio, se queda conversando después de terminada la función. El músico Pedro O'Reilly toca su instrumento, canta, actúa, ordena el entreacto para los espectadores. Subraya la omnipresencia de la música afroamericana que obsesionaba a la Joplin, *la blanca que cantaba como negra*. Esta atmósfera es fundamental para borrar las fronteras actor-público y hacer evidente, a través del diseño escenográfico el contraste entre el glamour del estrellato y la aspereza prosaica de la vida.

El nivel de actuación es alto, sobresalen Yasiel y Elizabeth. Esta última se revela en su plena energía en los diversos roles que a veces encarna, acercándose a la Joplin, y que otras veces representa para evocar el contexto epocal de acciones sociales. No hay barreras ni tabúes para ella. Una escena de fuerte contenido sexual y simbólico es la de la bañadera, donde el erotismo refinado y perverso desemboca en la brutalidad más lacerante y en la pérdida de las ilusiones de libertad. No es un espectáculo complaciente, es una puesta que trata sobre la soledad, la necesidad del amor, la angustia de ser joven y el compromiso ético del artista. Sobre esta obra expresó el crítico Omar Valiño:

Las bebidas... es algo muy honesto por parte de Elizabeth, como ese paralelismo

entre Janis Joplin y ella misma, y la juventud, y esas grandes preguntas que surgen en cualquier parte del camino. No se debe dejar confundir con opiniones cuadradas sobre este tipo de trabajo que es particularmente riesgoso.²

Con *Las bebidas...* representaron a Villa Clara en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey 2018 y, un tiempo después, participaron en el Festival Theaterwelthen (Mundos del Teatro) que tuvo lugar en el mes de junio de 2019 en la ciudad de Rudolstadt, Alemania. Representaron a Centroamérica entre grupos de cinco continentes. Rafael impartió el taller «Aliento de vida» de animación y construcción de títeres, a partir de los principios de trabajo del grupo. La obra provocó un conversatorio con los espectadores, que comentaron favorablemente la trascendencia del tema, el carácter performático, el diseño, la estrecha relación con el público y la calidad expresiva de los actores, especialmente de Elizabeth. A principios de julio participaron en el Festival Spot up West, en Westouter, Bélgica, que trabaja en conjunto con el evento anterior y tiene como característica fundamental la intervención en espacios no convencionales de la ciudad. *Las bebidas...* se presentó en un granero y Pedro O'Reilly, músico invitado, ofreció dos conciertos a petición del público. Además se impartió el taller «Aliento de vida». Al concluir la cita, los habitantes del lugar izaron la bandera cubana en el centro del pueblo como señal de reconocimiento y agradecimiento al trabajo del joven colectivo teatral.

También nos hace vivir una experiencia intensa el más reciente estreno del grupo: *Paradigma o ¡Ay, Shakira!*, programado en el Mejunje Teatral 2019, de Santa Clara. Se trata de una obra para niños que nos presenta como tema central el acoso escolar, conocido internacionalmente como *bullying*, y que tiene lugar en una escuela primaria cubana. Llama la atención el profundo conocimiento de este fenómeno que evidencia la puesta en escena y que propicia la coherente exposición del tema en el tejido dramaturgico. El conflicto entre Amanda y Cecilia es un caso típico, «de libro», de las causas, desarrollo y consecuencias del hostigamiento entre estudiantes en el marco escolar. Tanto el texto como la dirección artística y general son de Rafael con la producción de Didiet.





FOTO: ARCHIVO DEL GRUPO

El fantasma, Teatro sobre el Camino
Dirección: Rafael Martínez Rodríguez



FOTO: ARCHIVO DEL GRUPO

Tragedia, Teatro sobre el Camino
Dirección: Rafael Martínez Rodríguez

La actuación corrió a cargo, en el estreno, de Elizabeth, Yasiel y Abel; ahora Remberto Clavero Hernández sustituye a este último. Los dos primeros animan los títeres que encarnan a Amanda y Cecilia. La excelente manipulación de los muñecos —planos, articulados, con mecanismos, difíciles de animar por su posición siempre frontal— la limpieza de los cambios de set y la organicidad de las actuaciones, evidencian un arduo trabajo de ensayos y un entrenamiento constante.

René Fernández asegura —basándose en esta puesta y en *El Fantasma*— que Teatro sobre el Camino tiene una cultura de renovación del títere:

Es impresionante como ellos respetan su espacio como actores y los títeres ocupan su espacio como títeres. Esto es muy particular de ellos; y se ve que buscan, que estudian, que indagan en estas raíces que parten de lo tradicional, pero ellos no esquematizan las leyes clásicas y hacen bien porque el títere está liberado de esquemas. En la escena

del diálogo del padre con Amanda transgreden la ley inmovible del control de la mirada, muy a tono con la frontalidad de los otros elementos de la gráfica que la obra utiliza, de manera que el diálogo, más que entre ellos, se establece con el público. En el espectáculo hay un gran sentido de la comunicación contemporánea.²

Otro punto a favor es el diseño, que no aspira a captar la atención del público infantil con elementos coloridos, sino que con sobria expresividad, como conviene a la envergadura del tema tratado, nos da la escuela con tres niveles de figuras caladas en madera. Estas semejan a los muñequitos enlazados que se

hacen recortando una hoja doblada como acordeón, que unen por las manos a series de niños y niñas de papel. Representan a los alumnos y parecen salidas de los tres grandes libros de atrezzo que portan los actores

² Omar Valiño: palabras en el panel «Diez años de Teatro sobre el Camino», efectuado el 2 de septiembre de 2019 en horas de la mañana, en la Sala Caturla de la Biblioteca Provincial Martí de Santa Clara, Villa Clara.

² René Fernández Santana: Panel «Diez años de Teatro sobre el Camino».

cuando andan en función de pioneros exploradores, al abrir y cerrar la obra. El impoluto color blanco de estos elementos, la imagen de Martí en la mochila de un actor, las boinas guevarianas, la corrección de los uniformes, la alegría, en fin, todo ello nos transmite un entorno disciplinado, una escuela modélica.

Hay suficiente nivel de sorpresa escénica y de elementos que aportan comicidad en diferentes situaciones. La banda sonora, también diseñada por Rafael (Dariel en el sonido) resulta de gran pertinencia; la percusión en vivo subraya la violencia de alguna escena clave, como la de los padres incitando a su hija a defenderse. La puesta es dinámica y el tema está expuesto tanto desde la acción física como desde los acertados diálogos. El conflicto entre las niñas comienza por una, al parecer ingenua, discusión acerca de los ídolos paradigmas de ambas. Pero cuando se entra en aguas profundas es cuando esta discusión se convierte francamente en *bullying*. El hostigamiento de Cecilia hacia Amanda parte, en esencia, del menosprecio hacia la apariencia física de esta y su piel negra. También incluye la posición socioeconómica representada por el atrasado modelo de celular de Amanda *vs tablet* último modelo de Cecilia. El sufrimiento de la víctima llega hasta la culpabilización —estado descrito por los especialistas como el más peligroso en el hostigado— cuando Amanda llega a estar segura de que el problema es ella misma, su ser todo, incluso su nombre, porque el acoso ya ha llegado al aula donde se festejan las burlas de Cecilia. Que el *bullying* debe tomarse en serio lo prueba la sangre que mana de la cabeza golpeada de Amanda, su fantasía-sueño de que la cirugía estética le resuelva el problema, escena actuada desde el absurdo, tragicómica y simbólica porque desemboca en la muerte. Muchas veces la muerte, real, no simbólica, es la consecuencia última del acoso escolar.

FOTO: ARCHIVO DEL GRUPO



Lo más terrible no es que el *bullying* esté presente en nuestra sociedad, como en todas las del mundo, sino nuestra falta de preparación para enfrentarlo. Aquí se muestra al duro la clásica postura de la mayoría de los cubanos padres de niños hostigados: incitar a la víctima a que se defienda y demostrarle cómo. La escena es muy divertida, hiperbólica y grotesca, pero subraya cómo aumenta la indefensión y perplejidad de la niña. Todos los que estamos en la sala sabemos que es lo que comúnmente se hace en nuestras familias.

Otro acierto indiscutible es la ausencia del *happy end*. La obra nos hace cuestionarnos si los paradigmas que brindamos a nuestros niños y adolescentes, o la manera en que lo hacemos —muchas veces reducidos a lemas repetidos mecánicamente y enseñanza o propaganda machacona— son suficientes para fortalecerlos frente al peligro de la fascinación por los ideales rutilantes de belleza impuestos por los *mass media*, la supervivencia de prejuicios raciales, la creciente desigualdad económica que existe en nuestra sociedad, y el daño que todo esto puede infligir en la autoestima de la persona. *Paradigma o ¡Ay!, Shakira* es una lección de vida. Deja el problema planteado, expuesto e identificado en términos de alta eficacia estética. Sobre esta obra el crítico y teatrólogo Omar Valiño considera: «Es muy importante que nuestro teatro dirigido a los niños y, en definitiva, a la familia, se ocupe de estas temáticas y lo haga con la elaboración artística, la imaginación y la inteligencia con que lo consigue Teatro sobre el Camino».³

He ofrecido un resumen incompleto, parcial, de estos diez años de labor del colectivo teatral. Desde el punto de vista integral del arte escénico estos jóvenes han demostrado un sostenido crecimiento, un rigor sistemático, una disposición a prueba de obstáculos, disciplina, permanencia y un laboreo constante, que son la más fehaciente prueba de su vocación por la escena y su calidad artística. 

³ Omar Valiño: «La que debe ser amada», en: *Granma*, p.6, jueves 5 de septiembre de 2019, La Habana.

Paradigma o ¡Ay, Shakira!, Teatro sobre el Camino
Dirección: Rafael Martínez Rodríguez

ELOGIO A TEATRO DE LAS ESTACIONES EN UN PRÓLOGO PERSONAL, DOS FLASHAZOS Y UN EPÍLOGO

PRÓLOGO

ROGER FARIÑAS **HACE UN TIEMPO MI HIJA CAMILA VINO TRISTE DE** la escuela —en ese momento aún estudiaba el tercer grado de la enseñanza primaria— porque un amigo llamado Pablito —creo que me mencionó ese nombre, ahora no lo tengo claro en la mente— le dijo que las sirenitas no existen como tampoco las hadas ni las princesas *barbies* con las que a ella tanto le gusta jugar. Obviamente esto la afectó. Llegó a casa llorando y se quedó en su cuarto durante horas, sin querer ver ni hablar con nadie. Cuando finalmente estuvo preparada y se sobrepuso a la angustia, fue al baño, entró en la ducha y me llamó enseguida. Cuando llegué ya había desaparecido esa carita afligida que de golpe me angustió a mí también, por la lógica impotencia de no poder descifrar qué le había provocado tal estado.

Reía. Cuando entré ella reía. Acostada en la bañera y con el agua casi hundiéndolo su cuerpecito me decía: «Mira, papito, qué linda mi cola. Soy una sirena». A lo que respondí súbitamente: «¡Es una cola esculpida por los dioses!». Y reímos... siempre reímos mucho cuando estamos juntos.

FLASHAZO PRIMERO

VEINTICINCO ESTACIONES Y PRESENTACIÓN DE LAS FIGURAS

La compañía titiritera Teatro de Las Estaciones, liderada por el maestro Rubén Darío Salazar, está celebrando sus veinticinco años de labor teatral. Lujo del cual, lamentablemente, pocos grupos y creadores pueden enorgullecerse, al menos a este nivel en que se mantiene la compañía matancera después de tanto tiempo. Este breve prólogo, muy

personal, por cierto, fue suscitado por el espectáculo *Retrato de un niño llamado Pablo*, con el subtítulo *Psicoanálisis de un infante actual con figuras y actores en 8 flashazos*, versión firmada por el propio Rubén a partir del cuento «¿Pablo, ¿qué te pasa?», de la narradora catalana Carmen Fernández Villabol.

Desde el mismo subtítulo ya se nos brindan informaciones clave, que iremos entendiendo a medida que el relato se va desarrollando, pues la estructura justamente está seccionada por cuadros-flashazos en que se examina la «situación psicológica» de Pablo (María Isabel Medina). El niño tiene un sueño: ser cosmonauta. Pero eso lo sabremos después. Antes Pablo tendrá que digerir muchos tragos amargos y reponerse a «los delimitadores de las primaveras», como dijera Silvio Rodríguez en alguna canción, que no comprenden sus pensamientos, su fantasía. Lo que les choca a los psicólogos (Rubén Darío Salazar y Odette Macías, quien dobla elenco con Lucelsy Fernández) es que esos cercenadores de sueños sean su propia familia.

El juego de la temporalidad es fundamental en la dramaturgia, pues desde la consulta de los psicólogos se hacen continuos *flashbacks* que nos permiten vivificar fragmentos de la vida del protagonista, lo cual es un recurso eminentemente dramático. Otro recurso atractivo resulta la utilización de una cámara fotográfica, manipulada por uno de los psicoanalistas, con la cual se toman fotos continuamente: en el intento de captar una radiografía síquica de cada persona.

Primero conoceremos a La Madre (María Laura Germán), una supuesta actriz que lleva al límite su comportamiento (melo)dramático y que todo el tiempo alterna desatinadamente el español con el inglés, este último solo al concluir las frases. Todo queda en el aparentar de una mujer *chic*, mas su facha es una



FOTO: SONIA ALMAGUER

Retrato de un niño llamado Pablo, Teatro de Las Estaciones
Dirección: Rubén Darío Salazar

mezcla entre glamourosa, chusma y esperpéntica, y su comportamiento exuberante e irracional no le permite enfocarse en lo que realmente importa: ¿qué piensa y cuáles son las preocupaciones o sueños de su hijo menor, Pablo?

Luego conoceremos a El Padre (Iván García), una persona de negocios, que se la pasa jugando tenis en su tiempo de ocio, recibiendo y enviando mensajes de trabajo desde su teléfono de última generación, lo cual le impide prestarle la atención necesaria a su hijo, y viajando el mundo.

En otro de los «flashazos» conoceremos a La Maestra María de los Ángeles (alternan en este personaje Arlettys González y Sonia Cobo), quien crea una empatía y complicidad especiales con Pablo. Es la única que acompaña y alimenta el alma de este niño, siendo capaz, incluso, de treparse a un árbol de la escuela junto con él e imaginarse todo un universo fantástico donde se sienten capaces de volar e ir más allá de las nubes que tienen «forma de flores», y llegar hasta el sol, la luna, las estrellas... Para ellos dos todo eso es posible, porque tienen el arte de soñar. En cambio, El Hermano (Alejandro Castellón / Roberto Águila), un adolescente que solo piensa en salir a pasear con su novia en la moto, también descuida la niñez de Pablito, quizá por la propia ingenuidad de la edad, y termina demostrando que es un experimento retorcido del modelo de familia en el que ha crecido.

SEGUNDO FLASHAZO

PABLITO SÍ QUE ES COMO «ALL THE CHILDREN»

Pablo intuye que pueden existir seres en algún lugar muy lejos y pone en marcha un plan. Recibe regalos de sus

padres porque no come comida sino unas pastillas, pues se tiene que alimentar así, como todo buen navegante espacial; en otra ocasión, la madre lo sorprende en el baño haciendo «pipí» hacia el aire para experimentar cómo sería con la gravedad del espacio —naturalmente no conoce el hecho de que los astronautas portan unas bolsas para ese íntimo cometido fisiológico. Luego se va complejizando la situación cuando comienza a crearse un «traje espacial». Inventa un chaleco para el sol a partir de un papel lumínico que la madre le arrebatará enseguida de las manos; toma el casco de la moto y el *snorkel* de buceo de su hermano para idear un casco galáctico que le permita respirar mejor, y también toma el teléfono del padre para tratar de comunicarse a larga distancia. La ilusión de Pablo lo lleva a especular que si su padre marca algunos números en el aparato móvil y habla con gente que está lejos, pues entonces, marcando el doble de números, podría contactar con sitios aún más distantes y desconocidos a los cuales está dispuesto a viajar.

Toda esta peripecia del niño que puede parecer muy insólita, y, de hecho, los padres y compañeros de clases ven como tal, elevan su estado espiritual y su

inocencia, algo que en muchos niños «actuales» se ha perdido radicalmente. Este tipo de sueños fantasiosos y juegos sanos, tradicionales, como los que de niño yo mismo disfruté, en contacto directo con el otro, ahora son suplidos por unos de tipo material como una *tablet*, un teléfono o una computadora, desde la más radical individualidad. De ahí el hecho de que Rubén, con cierta ironía, subtitule la obra «Psicoanálisis de un infante actual...», subvirtiendo la realidad y modificando los puntos de vista de los espectadores, tanto del niño como del padre que le acompaña a la función. Poniendo en tela de juicio, desde el respeto y la crítica constructiva, los modelos de crianza en una actualidad cada vez más confusa, áspera, individualista, prejuiciosa.

Y ahora que menciono la palabra «prejuiciosa» pienso en un par de momentos en la obra que tienen como protagonistas a El Padre y El Hermano, en los que este va a dirigirse a aquel, quien, con carácter inquisitorio, le corrige su tono de voz «flojito». La trama está tan bien contada, posee una cuidadosa concepción de puesta en escena, una honda visión psicológica y filosófica, con admirables interpretaciones de los actores titiriteros, que este tipo de detalles que pudieran parecer intrascendentes, incluso, tratados desde el humor, cobran una significación elevada. Vemos cómo este padre, machista y homofóbico hasta la médula —aunque tratemos de disimularlo, vivimos en una sociedad salvajemente machista y homofóbica—, le reclama a su hijo que tiene que hablar como «los hombres». Este es, queridos lectores y ojalá futuros espectadores de este hermosísimo montaje del Teatro de Las Estaciones, el modelo de «hombre nuevo» y de «familia ideal» que no nos podemos seguir permitiendo.

Punto y aparte merece la excepcional concepción de figuras, vestuarios, escenografía y luces de Zenén Calero. Un auténtico cúmulo de sensaciones, imágenes, signos, provocaciones que cuando las miras en perspectiva conforman un conjunto poderoso de lo que es la mecánica escénica y de lo que hace posible que nos entendamos frente a un hecho teatral de alto nivel estético. Planos que se superponen, crean ambientes y contextualizan, gracias a la implicación de las luces dentro del tejido espectacular; también, el empleo e inserción de un retablo y de una escenografía, respectivamente, cada vez menos tradicional y más extraordinaria, transgresora; asimismo sucede con el trabajo de los esperpentos, visto en las pelucas, en los expresivos y teatrales

espejuelos-máscaras, en un vestuario estilizado, exquisitamente bordado por Zenén, rico y contrastante en el cuidado en la elección de las gamas cromáticas y las texturas, inmejorable aliado del tono farsesco de la obra y el comportamiento escénico de los personajes. Por último, no menos relevante resultan los hermosos títeres cuya excelencia y delicadeza forman parte ya de la marca de la casa.

Aquí los personajes tienen su versión como títeres, en dependencia del momento de la historia en que se encuentran y la funcionalidad en escena o incluso la perspectiva desde la cual son relatados. El marco de las sucesivas localizaciones de la trama que habitualmente vemos planimétrico delante de nosotros en un momento se llega a poner incluso en horizontal modificando el espacio-retablo y convirtiéndolo en una especie de pista o de calle por la cual El Hermano persigue a Pablo en su moto para quitarle el casco. En otro momento funciona como una aureola giratoria por la cual La Maestra y nuestro niño héroe —ambos ejemplos en su versión como títeres—, corren juntos, leen libros, mientras viajan el mundo en un acto de tierna complicidad.

Mirándolo desde una perspectiva intertextual —se puede decir que alegórica también—, estas adaptaciones de títeres de los personajes y de elementos como la moto, el casco, etc., podrían ser figurillas inventadas por Pablo para jugar a relatar la historia.

Tengo que mencionar la fascinante música compuesta originalmente para este espectáculo por Raúl Valdés y los cantos que los actores ejecutan, asimismo la limpieza de los bailes, con aliento de danza contemporánea. Resulta atractivo que la obra sea musical sin que se detenga la acción dramática: se abre a percepciones y desarrolla, parafraseando al teórico Fernando Lucini, otras capacidades sensoriales y sensitivas.

Nadie con el suficiente tino y presenciando en vivo la factura en la manipulación de estos muñecos por parte de los actores, se atrevería a poner en duda que la mano guía de un maestro como Rubén es un privilegio con el que cuenta el teatro de títeres en la isla. Muchas son —y serán, lo aseguro— las estaciones por las que ha viajado —y viajará— esta compañía esencial, viviendo algunos accidentes condicionados ante tanta desidia y muchos más momentos felices. ¡Cuántas cosas no pasarán en veinticinco años!

EPÍLOGO

Lo cierto es que extrañé tener a mi lado a mi hija Camila, quien hubiera disfrutado no solo de un espectáculo superlativo a nivel visual y técnico, sino también enternecedor y muy alentador. Mi hija me dio en su momento una lección al sobreponerse a los «delimitadores» cuando fantaseaba con ser una bella sirenita, como la que ahora me acaba de brindar Pablo queriendo por encima de cualquier obsesión de su familia ser cosmonauta. Perdónenme, pero no puedo evitar desde un profundo sentimiento que es visceral, mencionar dicha analogía. Ojalá todos los padres que asistan a futuras presentaciones de *Retrato de un niño llamado Pablo* tomen conciencia de lo fundamental que es algo tan sencillo como ¡prestar atención a los sueños de nuestros hijos!, y

lejos de censurarlos, podamos contar con la sana capacidad de asumir con pasión y tacto el hecho de acompañarlos en ese viaje incierto que la mente de los niños es capaz de encauzar libremente.

Esta es mi forma de agradecer a Rubén Darío Salazar, Zenén Calero y Teatro de Las Estaciones la oportunidad de sentirlos muy cerca, también de darles la ¡Enhorabuena!, en su cumpleaños veinticinco.

La Habana, verano de 2019. 

INDIRA R. RUIZ

AL FRENTE DE COMPAÑÍA DEL

Cuartel, Sahily Moreda trae a las tablas del Teatro Raquel Revuelta *24 horas viraje*. El texto de la dramaturga

argentina Gilda Bona, que en 2012 obtuviera el Premio escritura de la diferencia, cuenta ya con varios montajes en América Latina y con excelentes referencias por parte de la crítica. Se trata de un texto escrito por una mujer para ser interpretado y sobre todo entendido a cabalidad por mujeres, abordando en todo momento con su ritmo vertiginoso los deseos y juegos de apariencia femeninos en una época de feminismos y toda suerte de liberaciones espirituales.

Betina es despertada a las tres de la mañana por el timbre de su teléfono; su marido ha muerto en un accidente y debe ir al hospital junto con su hijo adolescente. Allí, en los diferentes espacios de la institución tendrá lugar su aventura de enfrentamiento a la burócrata «ancha» de admisión, de escarceo amoroso con el joven médico de guardia, de enterar al amante de su marido de la muerte de este, todo esto sazonado con inyecciones de haloperidol... el mundo parece girar alrededor de Betina de manera angustiada, en tanto su narración en primera persona ofrece pinceladas divertidas sobre su modo de enfrentarlo y ver todo en su entorno.

Para la puesta, Moreda ha convertido a Betina en un personaje plural, esta vez con las actuaciones de una nueva tríada de excepcionales actrices: Annalié Quero, Aymé Reinoso y Neisy Alpízar. Con ello dota a Betina de una multiplicidad de voces, de reacciones sobre los mismos hechos ocurridos en escena y a su vez, de distintos matices al interpretar cada actriz la variedad de personajes que intervendrán en la historia.

El diseño de vestuario apuesta por la uniformidad de las tres actrices, caracterizadas con vestidos de señora, medias largas y moños

24 HORAS PARA UN CAMBIO

24 horas viraje, Compañía del Cuartel

Dirección: Sahily Moreda



FOTO: YARITSA GUIRADO

altos como mujeres de familia, recatadas en su vestir, elegantes en sus formas. Este vestuario de tonos sosegados sufrirá junto a las actrices los desmanes de las aventuras de Betina en el hospital; terminarán manchados de vino, arrugados en tanto ella llegará descalza y desaliñada a concluir sus 24 horas de cambio, símbolo externo del descalabro de sus apariencias sociales.

La economía de objetos escogida —apenas tres sillas plegables de madera, un teléfono, un espejo— es la provocación perfecta

para convertir el escenario vacío en un espacio polisémico, en el que basta la expresión corporal y la expresividad de cada actriz para dibujar con precisión el área a su alrededor, y dar vida a los personajes que intervienen. Un televisor proyectará a manera de preámbulo varias imágenes solapadas de anuncios en revistas de modas; este recurso, fuera de contribuir al desarrollo dramático de la obra, tiene como fin el de introducir a los espectadores en la zona ideotemática que aborda *24 horas viraje*: el juego de apariencias de Betina que es a la vista de todos un mundo perfecto, mientras que su interior se desmorona, en tanto vive perfectamente de acuerdo a los valores sociales.

Sahily Moreda consigue con *24 horas...* llevar a escena una de las comedias más indelebles de la escena más reciente en Cuba, marcada por un estilo cambiante y farsesco, propone un juego escénico que permite respirar al ritmo trepidante de la obra, colocando textos repetitivos en contextos escénicos hilarantes como la orgía-tango en escena mientras el personaje tiene sexo con el médico, la borrachera, la discusión con la funcionaria frente a un ventilador para lograr efectos con la voz, la «declamación» del hijo, la inclusión del público para leer parte del libreto... son todos recursos puestos en juego para sustentar la narración de Betina.

Abandona una la sala con la misma alegría que embarga a la protagonista en el final, sintiendo esa felicidad, ese sabor dulce que deja en la boca una obra tan fresca, tan genuinamente asumida por sus creadores de cara al mundo moderno, donde la mujer es ya libre, pero a veces no tanto. 

DESVESTIR EL CUERPO. UN ARROPAMIENTO

GABRIELA PERERA VITLLOCH

LA VERDAD ES UNA FRASE ACUMULADA DE HISTORIA,

de especulaciones y de falsedad que uno mismo va construyendo durante el viaje. En ese recorrido he podido ver de cerca a Reinaldo Castañeda (nuestro Rey, para los amigos), él me ha acompañado también a buscar ese lugar desprovisto de máscaras donde poder existir sin juzgarnos, donde hallar la esencia de lo verdadero.

Graduado hace unos tres años por la Facultad de Arte Teatral del ISA, en la especialidad de Teatrología, con experiencias como profesor de la ENA, fundador de GPS Teatro y director de televisión, Rey circula en nuestros medios como un muchacho muy querido y popular. El camino hacia la verdad ha sido una elección que ha logrado potenciar mediante su trabajo como director teatral. *Arropamiento*, su reciente espectáculo, presenta una huella indeleble, nacida de su viaje. Es un lugar destinado a la libertad siempre que los seres que lo habitan estén listos para desterrar sus máscaras.

Un acercamiento sartorial en la caverna platónica, texto que escribiera Virgilio Piñera en 1971 fue la base de la investigación realizada por Castañeda para la puesta en escena y que quedó documentada en su trabajo de diploma, durante la finalización de la carrera. Toda esa información fue depositada en GPS Teatro, grupo de jóvenes creadores del ISA y la ENA, fundado en 2013, y luego de varios años se ha materializado para la escena cubana. Discursar sobre lo verdadero encima de una base piñeriana es una elección valiosa que responde a un compromiso real con la herencia teatral cubana y con un dramaturgo que también enfrentara su obra a los demonios de la máscara. El montaje de textos de Virgilio Piñera es siempre un riesgo. La profundidad de su pensamiento, la mezcla de referentes, la significación de su obra, y el paso del tiempo, son factores con una carga muy fuerte, por la que se necesita una investigación adecuada, a través de la cual, la voz de Piñera cobre un sentido real en la escena teatral de hoy.

Con *Arropamiento* Reinaldo Castañeda completa el sentido dramático de la pieza. La conexión que experimentan el auto sacramental, la parodia, el teatro del absurdo y las secuelas del existencialismo presentes en *Un acercamiento sartorial...* dialogan con

un lenguaje muy actual, que se proyecta no solo desde el texto enunciado por los actores, sino mediante su vestuario, los dispositivos tecnológicos que utilizan, la imbricación de las redes sociales. Se produce pues, una simbiosis de referentes, que va desde la profunda investigación textual e histórica piñeriana hasta la observación minuciosa del comportamiento social actual, centrado en los jóvenes. Así el director construye un camino teatral y de vida en el que cada uno de sus actores debe reflexionar sobre lo verdadero.

Dispuesto en el suelo, un mandala, figuración que alude a representaciones simbólicas y espirituales, dicta el convivio de los personajes en la escena. Quienes estarán intermediados también por dos pantallas en las que se proyectan las acciones tecnológicas. En este contexto, los personajes mostrarán multiplicidad de rostros, desde su propia imagen vestida, hasta la adopción de otros perfiles mediatizados, tanto nacionales como extranjeros, muy conocidos por el público. La banda sonora es también una adecuada apoyatura para el mundo que Reinaldo Castañeda ha diseñado, pues complementa el sentido visual a través de su correspondiente sonoridad, testigo también de la típica música consumida por la mayoría de los jóvenes actualmente.

La máscara es un símbolo que habla del teatro, de su esencia y convenciones desde los primeros intentos de la representación. En *Arropamiento*, cubre todo el cuerpo de los actores, también el medio en el que viven. Las mujeres y hombres que visitan la caverna deben desprenderse de sus vestiduras, deben aceptarse, asumir su naturaleza. Encontramos muchachos jóvenes deformes en su comportamiento y portada física. Envueltos en un mundo mediático con una fuerte dosis de agresividad. Representan cuerpos con los que interactuamos todos los días. Sus atuendos han sido extraídos de la realidad: las gafas, los peinados, las ropas. Todo en función de disponer en escena estas máscaras que hablan de la falta de identidad, de la ausencia de la aceptación, del vacío. Quizás sería aún más efectivo trabajar otra diversidad de máscaras y no enmarcarlas únicamente en un contexto deformado por la vulgaridad, de lo contrario se produce un enmascaramiento mayor producido por los esquemas fetichistas y no existe una liberación pura.

En el mundo descrito, los actores poseen dobles lenguajes que se homogenizan para lograr su integridad. Está la palabra de Piñera y las voces que Castañeda ha extraído de lo real para contextualizar, mediante su visión y necesidad, el texto madre. Dicha dualidad crea una visión nueva y extraña que restaura el tiempo que dista entre ambas construcciones y construye una propuesta renovadora. Los textos, asumidos además por actores jóvenes, cobran mayor fuerza representativa.

La palabra joven se ha hecho también protagonista de la propuesta teatral. El director, los actores que conforman sus variados elencos, el destino esencial del espectáculo están condicionados por la juventud, lo cual considero un valor destacable. Aunque las actuaciones no hayan sido del todo

acertadas, aunque haya aún mucho por develar, o mucha verdad por encontrar y aceptar, hay un trabajo profundo que todos hemos agradecido, sobre todo por el compromiso real con la escena y el público cubano.

Estamos en presencia de un teatro de tesis, creado para reflexionar respecto a nosotros mismos y nuestra realidad, que admite un público diverso para su compenetración. Con la materialización de su tesis, Reinaldo Castañeda abre un nuevo lugar dentro de nuestro panorama teatral, apto para encontrarnos y restaurarnos a través del teatro. Tendremos que comenzar a seguir de cerca a GPS Teatro. Para comprender la evolución del desnudo que ya han anunciado en *Arropamiento*. **rt**



FOTO: CORTESÍA REINALDO CASTAÑEDA

LA FUERZA DE UN CUERPO SUMERGIDO*

DANIA DEL PINO

HACE ALGUNAS SEMANAS ESTUVO EN La

Habana Josep Maria Miró. Es un hombre al que no le interesan las etiquetas y renombres pero, sin dudas, uno de los más conocidos dramaturgos españoles en el contexto internacional contemporáneo. Los esfuerzos conjuntos del Instituto Internacional del Teatro (ITI), el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), la Casa Editorial Tablas Alarcos y la Embajada de España, le permitieron hacer su segunda visita a Cuba. En el 2009 llegó como asistente de dirección de una producción escénica; ahora, un intenso programa de siete días propició el fértil intercambio con alumnos, especialistas, colegas y público cubanos.

Pero, según el propio Miró, este no es un reencuentro común. Constituye la vuelta a una etapa fundacional, el cierre de un ciclo que se abrió en aquella primera visita, cuando La Habana le sirviera de inspiración para escribir *La mujer que perdía todos los aviones*, obra que encabeza ahora el volumen *Teatro en tiempo salvaje*, presentado por Ediciones Alarcos como parte de las jornadas. Desde esta pieza, que además fue leída por actores cubanos en la sala Adolfo Llauradó antes de la presentación del libro, hasta el último texto de la compilación, realizada por Abel González Melo, hallamos una escritura atravesada por cuestionamientos éticos, sociales, pero sobre todo humanos, que vuelve la mirada hacia una realidad cada vez más cruda, más globalizada y en la que el individuo comienza a borrarse bajo redes y sistemas virtuales de socialización.

Cuando se leen las obras de Miró, se tiene una certeza que va más allá de las cuestiones temáticas y el abordaje recurrente del casi salvaje mundo contemporáneo: la capacidad del autor de mostrar profundas esencias humanas sin dejar ver nunca una resolución del conflicto, el ubicar al lector frente a circunstancias extremas, incluso con cierto grado de perversidad, sin tomar partido hacia ninguna de las partes.

El lector de Miró transita entre los bordes de geografías que se vuelven casi siempre

peligrosas. Tanto en *La mujer que perdía todos los aviones* (2009), como en *Nerium Park* (2012), *Umbrío* (2014), o *Tiempo Salvaje* (2017), los protagonistas parecen convertirse en víctimas de un espacio físico que los determina como seres humanos. Pero, paradójicamente, son también los lugares —construcciones simbólicas— el resultado de quienes los habitan y van dejando marcas de sus obsesiones y sentencias; estigmas que guarda la tierra en un acto de sometimiento frente al salvajismo y la colonización del hombre.

Mucho de todo ello hay también en la obra *El principio de Arquímedes*, estrenada durante la visita del autor, bajo la dirección de Abel González Melo, en la sala de Argos teatro, donde permanecerá hasta el 6 de octubre. Un *leitmotiv* evidente de la obra mironiana funge como principal resorte de esta puesta en escena: la



FOTO: SONIA ALMAGUER

voluntad de llevar al público a una participación activa que lo obligue a completar la historia. Una participación que no implica intervención directa en el espectáculo, pero que le empuja a rellenar pequeños agujeros, zonas indeterminadas del texto. Si en *Nerium Park* no podemos comprobar la veracidad de las acciones referidas por Gerard, ni su suicidio final tras la ruptura con su pareja, y en *Tiempo Salvaje* no se esclarece nunca la muerte de la muchacha aludida dentro de la trama, es esa misma incertidumbre la que permanece latente en *El principio de Arquímedes*, (XXXVI PremiBorn de Teatre 2011).

Es posible que un entrenador de natación haya besado a un niño en los labios. Eso ha insinuado una de las alumnas de la clase, y el hecho basta para despertar las alertas de todos. Pero si bien este resulta el detonante de la trama, el verdadero torbellino se genera a partir de la implantación de la duda y la reacción casi salvaje de los padres de los estudiantes, movilizadas ante el dispositivo de internet y las redes sociales. Más que descubrir si el hecho es verdadero, *El principio de Arquímedes* plantea un cuestionamiento mucho mayor, una controversia ética en torno a pares como lo público y lo privado, la exposición y la intimidad, la

verdad profunda de un individuo y el poder masivo y destructivo de la desinformación.

En ese cruzamiento de contrastes condicionado por un mundo cada vez más mediatizado, el otro procura ser, a la vez, ciervo y verdugo, delator y testigo. De ahí que en la obra de Miró, como suele suceder en el mundo contemporáneo, los personajes se reconocen a sí mismos desde la otredad. Mirar un rostro ajeno, como en un juego de dobles, lleva a los personajes a la duda, incluso, de su propia verdad. Por eso resulta eficaz en la puesta de Melo la disposición de un espacio que parece reproducir un mismo plano arquitectónico, y la intención del director de repetir la acción desde ambos lados. El diseño escenográfico de Omar Batista recrea el vestíbulo de los entrenadores de manera que, desde el centro hacia cada extremo, se construye una imagen invertida, como si se colocara un espejo en medio del escenario. Y aunque permanecemos frente a una unidad inmutable, un espacio único como sugiere el autor en esta y muchas de sus piezas —acaso en una vuelta desafiante a la usanza del clasicismo francés del siglo xvii—, la disposición bilateral y la alternancia de una misma acción repetida a ambos lados dinamiza el recurso de la retrospectiva propuesto por la estructura textual.

El recurso del reflejo permite a actores, personajes y público mirar desde ángulos diversos, no como un mero acto de contemplación, sino como herramienta que recuerda la misión que el texto mismo nos confiere: adoptar una postura ética ante un hecho social, colectivo. Como en un teatro casi cartesiano, en el que todos dudan, pero en esa misma medida, todos tienen la capacidad de construir su propia verdad.

El trabajo de los actores se complejiza frente a una estructura



El principio de Arquímedes, Los Impertinentes y Argos Teatro

Dirección: Abel González Melo

textual fragmentada donde el recurso de la retrospectiva los obliga a repetir momentos esenciales de la trama a uno u otro lado del espejo. En ese afán de extrema precisión, el tiempo de funciones les ha permitido limar detalles y ganar en madurez. Pero, sin dudas, las actuaciones de Alberto Corona, Amaury Millán, Yailín Coppola y Frank Andrés Mora han alcanzado una meta esencial para un texto como este: defender en cada caso la verdad de su personaje con una vehemencia tal, que refuerza la tensión de la fábula y hace mucho más fuerte la intriga, sin margen a interpretaciones ni insinuaciones evidentes. El público queda frente a hipótesis alternativas y tendrá que decidir en cuál creer. Ese es el hallazgo de Melo como director, no rendirse ante la tentación de inclinar la balanza hacia uno u otro lado y convertir al público en un verdadero participante.

Un color azul aqua inunda la escena como construcción metafórica que evoca la piscina donde tuvo lugar el beso. Se acentúa así un símbolo presente en muchas de las obras del autor: la piscina-sociedad como espacio esterilizado, aséptico, pero bajo el cual puede esconderse, sin ser visible, una contaminación mayor. Imagen que irremediamente me hace recordar el poema de Nicolás Guillén que cuestiona la existencia de lo puro, también desde la metáfora de un agua de laboratorio

prácticamente inexistente. Inmersos en este espacio de representación, pareciera ver a los personajes sumergidos, en un ahogamiento progresivo del cual no pueden escapar, reforzado por el plano sonoro construido por Dennis Peralta, a partir de una acotación repetida en el texto después de cada cuadro y que alude al propio título de la obra:

Sonido de un cuerpo cayendo dentro de la piscina.

De agua saliendo de la nariz y formando burbujas bajo el agua.

Del cuerpo saliendo a la superficie y escuchando el ambiente de la piscina: el chapoteo, los gritos de los niños y los silbatos de los entrenadores.¹

Un cuerpo que es lanzado sobre cualquier fluido regresa a la superficie con la fuerza correspondiente al peso del volumen del líquido que desaloja en su caída.² Eso plantea el principio de Arquímedes, y eso parece suceder con las obras de José María Miró: siempre ejercen un extraño equilibrio en el que no sabemos bien si nos cuesta más el líquido derramado o el empuje por salir a flote. En todo caso, cualquiera puede salir lastimado, porque hay cuerpos demasiado pesados que demoran mucho tiempo en alcanzar la superficie. 🏊‍♂️

1 Josep Maria Miró: «El principio de Arquímedes», *Teatro en tiempo salvaje*, p. 140, Ediciones Alarcos, La Habana, 2019.

2 Ídem, p. 131.

FOTO: SONIA ALMAGUER



LA MAYORÍA DE LOS SUICIDIOS OCURREN EN DOMINGO

ROGER FARIÑAS MONTANO

CADA VEZ SE HACE MÁS DIFÍCIL HALLARME ANTE UN MONTAJE

teatral que se reduzca a lo básico, lo esencial; un acto deseoso por descolonizarse y escapar de la frivolidad, el artificio fútil, la comedieta nacional, la imagen burda de lo que somos y que algunas experiencias insisten en mostrar tozudamente al mundo. Este es un impulso de agradecimiento a un suceso que durante el XVIII Festival de Teatro de La Habana 2019, en la sala Adolfo Llauradó, Casona Teatral Vicente Revuelta, ha sabido escapar de tales exuberancias: *Ocurre en domingo*, dirigido por Raúl Martín con su Teatro de La Luna, y la entrañable mirada escénica que ha realizado a partir del texto *La mayoría de los suicidios ocurren en domingo*, de la dramaturga polaca Anna Burzynska.

Una pareja, Clara y Nicolás, detesta el domingo porque les resulta extenso, aburrido, un día martirizador que no debería existir. Quizá sea lo único en que ambos, provenientes de pueblos pequeños y asentados en la clase rica de alguna gran ciudad, logran ponerse de acuerdo; ello permite entreverles como una relación desprovista de comunicación. Llevan seis meses conviviendo juntos en un lujoso apartamento, momentáneamente pueden pagarlo y gozar, además, de los servicios de una asistente virtual, Alexa, «lo último en el mercado tecnológico». Pero entre cenas de trabajo con empresarios, asuntos urgentes, tanto viajar por negocios, etc., solo pueden encontrarse el domingo. Lo objetivamente contradictorio para Clara y Nicolás sale a la luz cuando sumidos en la pereza de este domingo en específico afloran secretos ocultos de sus pasados y su presente: ella le confiesa que hace tres meses ha perdido el trabajo, fingiendo ir cada día a laborar, cuando, en realidad, ha estado vagando por bares de la ciudad, encubriendo la verdad solo para no perderlo a él; él también termina confesándole que perdió su empleo hace unas semanas y están en la ruina.

Raúl Martín ya había atrapado mi atención con los espectáculos anteriores: *El dragón de oro*, *Los siervos* y *Delirio habanero*, y coincidiremos en que es un director penetrante, peculiar. Se puede hablar hoy de una poética de este director con su Teatro de La Luna, donde la limpieza de sus partituras coreográficas, la locución fluida y al mismo tiempo trasfigurada en la composición de imágenes estilizadas, y la inclusión de la música en vivo en función de la subestructura dramática le propician a la representación cierto extrañamiento tanto

en su visualidad como en el gesto sensorial que resultan muy atractivos. *Ocurre en domingo* me atrajo especialmente porque es fiel a esa poética, donde el director ha conseguido poner el texto en función de sus intereses conceptuales, aplicándole al argumento polaco una sutileza realista que opera de manera trasunta dentro de la cartografía metateatral de un montaje que a todas luces escapa del realismo y de lo convencional.

Estamos ante una dramaturgia espectacular que se (re)compone desde lo onírico, toma como soportes temáticos diversas situaciones cotidianas, desde una estilización que es «extrañada», la hiperboliza, creando una dualidad de percepciones muy heterogénea. La hibridez de la narración, la superposición de espacios y tiempos, las múltiples capas genéricas del lenguaje, transmutan en la dramaturgia los disparadores referenciales e intertextuales necesarios para la representación de una historia actual que ratifica que la vida tiene ciclos que se repiten firmemente en cualquier lugar del mundo. Ello le brinda, además del agradecido humor de situación que hace gozar al espectador, una praxis filosófica muy sólida que evita el chiste banal.

Sin llegar a adjudicársele genéricamente como danza-teatro o teatro musical, a *Ocurre en domingo* no le faltan coreografías ni música interpretada en vivo, recursos apropiados a la maquinaria dramática que consiguen —estableciendo una comunicación más sensorial que directa— tensionar los sentidos del espectador. En general, los momentos danzados proporcionan placer en los movimientos y consiguen desnudar en profundidad la humanidad de estos personajes; no obstante, en determinados momentos, si bien son los menos, esa expresión corpórea pierde vitalidad y da la



FOTO: BUBY

Ocurre en domingo, Teatro de La Luna
Dirección: Raúl Martín

impresión de un gustillo a rutinas arcaicas. Por otra parte, la encantadora voz de Alexa (Laura de la Caridad González) estremeció el auditorio al acompañarse ella misma al piano, en la interpretación de la música original y de las versiones para el montaje.

Hace un momento hablaba sobre la estilización, y vuelvo al término porque se ajusta a la visibilidad escenográfica de la puesta en escena, concebida por el propio director. Con ciertos tintes alegóricos, la visibilidad se compone de una enorme tela de araña que atraviesa el escenario a todo lo ancho y alto. Por momentos hará función de una cama estilizada, donde muy a menudo veremos a los personajes acostarse-incrustarse en ella, como moscas atrapadas en la desidia, el aburrimiento, el sexo, la ostentación, temerosas de un victimario sigiloso y al acecho: la lamentable realidad que los ciñe. Se puede apreciar a través de la tela de araña, al centro-fondo, una especie de tarima alta desde donde Alexa le pone banda sonora a la vida de los protagonistas. A nuestra derecha podemos visualizar un «lavamanos», una taza de baño y un espejo; a la izquierda, una bañera y una ducha. Dos columpios en proscenio, uno en cada lateral, completan la visibilidad y, a juzgar por la utilidad escénica que le otorgan, pienso en una canción infantil que es

aplicable, como recurso intertextual, al concepto de puesta: *dos elefantes se balanceaban sobre la tela de una araña...*

Este relato trágico contemporáneo coquetea, no exento de cierta dosis de parodia, con grandes obras universales, donde dos amantes deciden suicidarse juntos y eternizar su idilio. Pero frente al montaje de *Ocurre en domingo*, generador de empatía, de debate y que conecta con el público, no podemos quedarnos con la idea de que estamos ante una de esas historias de amor idiota en la que los amantes, al estilo de Hollywood, terminan quitándose la vida por tal móvil pasional. Es innegable que existe un fondo político dinamitando la trama, con la cual la lectura escénica de Martín es muy consecuente, y me hace pensar en una frase brechtiana: «El deber del artista no es el de mostrar cómo son las cosas verdaderas, sino el de mostrar cómo son verdaderamente las cosas». El suicidio aquí es un gesto de rebeldía de estos jóvenes ante la depresión y la imposibilidad de escapar del demoledor sistema capitalista y el caótico (des)orden social al que se sienten confinados. Es lo que me hizo ver encima del escenario a actores «bestias», pura memoria viva en un montaje fuerte, inteligente, sublime, perturba-

dor desde lo político y lo ético¹. Burzynska/Martín perciben en estos jóvenes un símbolo de la sociedad actual, una perspectiva visible de nuestro tiempo.

Una escena que disfruté mucho se localiza hacia los vistazos finales de la representación en el momento en que Clara y Nicolás, en una especie de danza contemporánea con dinámica aletargada, se suicidan. Mientras ocurre este suceso, Alexa interpreta en vivo, con tono agonizante, de reminiscencia solemne, una versión escalofriante del clásico *I will survive*, en un ambiente de iluminación tenue, desmitificando la versión de Celia Cruz –ampulosa y optimista–, y donde solamente advertimos las figuras de los amantes, exiguas y danzantes, tomadas de las manos y cayendo en el abismo, en aquella enorme tela de araña.

La actriz Yaikenis Rojas deslumbra en la interpretación de Clara, es consecuente a la hora de descifrar sus entresijos psicológicos y exponerlos a plenitud. Aún deberá cuidar las imprecisiones al enunciar determinados textos, específicamente cuando, por momentos, el ritmo de las situaciones más jocosas la traicionan y conllevan al ahogo en el final de frases que resultan ininteligibles. La actriz le concede un singular resplandor de simpatía y sátira a la obra, que los espectadores sabemos agradecerle. A Rojas habrá que prestarle mucha más atención de ahora en adelante, tiene un exquisito dominio del gesto y una expresividad espontánea que hacen que su trabajo sea disfrutable. En tanto, Luis Manuel Álvarez «Bangán» es un actor que, lo confieso, ha superado expectativas. Lo he visto en el cine y su trabajo me ha parecido bastante discreto, pero aquí ha lucido sobresaliente. Es un actor somático, que sabe cómo moverse con frescura por el espacio, a tono con la articulación genérica de la puesta, capaz de fundir toda esa fisicalidad con los momentos afectivos

que el relato le demanda. Bangán encarna a Nicolás de manera impecable, lleno de matices, especialmente en lo que se aprecia en la euritmia psicológica, motivo por el cual logra implicar y sensibilizar al público, junto a su compañera, con sus miedos y preocupaciones más íntimas.

Ocurre en domingo atenúa la trepidante necesidad y la avidez por encontrarnos con propuestas dignas en la cartelera capitalina de estos últimos tiempos; también es la carta de presentación en Cuba de la autora Anna Burzynska; y, por último, es el regreso de Raúl Martín y Teatro de La Luna a los escenarios cubanos que tanto lo demandan. *Ocurre en domingo* es la apoteosis, el dilema visceral de estos seres-personajes que emerge de las esencias humanas en medio de un pacto macabro con los supuestos valores de un entorno capitalista competitivo. En definitiva, un llamado de alerta, como aquel en la agónica voz de Alexa en *I will survive*, de que la mayoría de los suicidios ocurren en domingo. 📌

¹ Bertolt Brecht: «Nosotros, hijos de una época científica, tenemos que asumir una posición crítica frente al mundo. Frente a un río, nuestra actitud crítica consiste en su aprovechamiento; frente a un árbol fructífero, en injertarlo; frente al movimiento, nuestra actitud crítica consiste en construir vehículos y aviones; frente a la sociedad, en hacer la revolución. Nuestras representaciones de la vida social deben estar destinadas a los técnicos fluviales, a los cuidadores de árboles, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios. Nosotros los invitamos a que vengan a nuestros teatros, y les pedimos que no se olviden de sus ocupaciones (alegres ocupaciones), para que nos sea posible entregar el mundo y nuestra visión del mundo a sus mentes y a sus corazones».



Ocurre en domingo, Teatro de La Luna
Dirección: Raúl Martín

ENSAYAR SER LA GAVIOTA

GABRIELA PERERA VITLLOCH

LA OBSERVACIÓN ACTIVA RESPECTO AL ESTADO DEL ARTE HA SIDO UN ejercicio alimentado por la fractura y subversión de códigos ancestrales desde el pasado siglo. El más reciente espectáculo de Jazz Martínez Gamboa, *Personas, lugares y cosas*, ha vuelto a construir una zona reflexiva en función específica del teatro. La sala de rehabilitación que ha creado el joven director es un escenario difícil apto para cargar el peso de la incoherencia humana y el legado del teatro en medio de un contexto que desconoce los límites.

He tenido el privilegio de presenciar tres espectáculos de Martínez Gamboa que se han presentado, de forma continuada, en los últimos tres años. *El Oeste Solitario*, *Richard III* y *Personas, lugares y cosas*, mentados en orden cronológico, han denotado una zona no habitual dentro del teatro cubano actual. Podríamos hablar de una estética muy cuidadosa en su forma, fundamentalmente alimentada por la visualidad, la acertada elección de los elencos, la reinterpretación del costumbrismo, del teatro clásico o contemporáneo, de autores extranjeros, o realidades extraterritoriales en cuerpos cubanos. Una forma teatral que bebe de muchas experiencias, de distintas zonas de estudio, pero que, en esencia, ofrece, un resultado admirable.

Con el paso del tiempo y en la medida en la que he podido observar de forma más profunda el teatro de Jazz Martínez he notado que sus actores no están en la escena porque hay que darle voz a los personajes y punto, siempre tengo la sensación de que la existencia de los personajes no es posible sin la presencia de esos actores específicos. Esta elección del director constituye, en gran medida, el éxito. Vemos en la escena un compromiso óptimo entre el cuerpo que actúa y su esencia extra-teatral. No hay detrás de la máscara un hueco, sino la acumulación de una experiencia de vida, de estudio, de interpretarse y comprenderse. Yeni Soria, joven actriz muy conocida, no solo en el teatro, sino también en los medios audiovisuales, ahora protagonista del reciente espectáculo de Martínez Gamboa, es el ejemplo más completo, en este sentido.

La actriz debe sostener el peso de su condición profesional y alimentarse de su herencia histórica en el mundo del teatro, de todas las contradicciones, procesos de cambio y evolución que ha sufrido la noción de actor. Debe nutrirse también de la visión de su director, del texto del dramaturgo británico Duncan Mcmillan y de la específica crisis chejoviana respecto al teatro, ahora reinterpretada. Toda esta información se resume en un mecanismo de formas, funcionalidad, experiencia teatral y de vida muy complejo, que Soria

ha sabido asumir con mucha entrega y responsabilidad. Al menos así he podido leer la escena.

Una joven actriz, adictiva, desvalorizada por sus padres, que lleva a cuestas la culpabilidad de la muerte de su hermano por sobredosis, ensaya una escena de *La gaviota* de Antón Chéjov, llega a un



Personas, lugares y cosas
Dirección: Jazz Martínez Gamboa

hospital de rehabilitación y manifiesta su extremo trastorno psiquiátrico ante todos los personajes. El tratamiento consiste en olvidar o mantenerse alejada de personas, lugares y cosas que la remitan a su pasado, a su contacto con las sustancias adictivas. En este proceso la protagonista realiza una

especie de recorrido psicológico, influido por otros pacientes, en busca de su esencia, nunca comprendida del todo. La actriz pudiera ser Nina, Emma, Sara, Luci pero no es más que el resultado artístico acumulativo de Yeni Soria, traducido en su último monólogo, que rompe la extensa tensión de todos los conflictos, al plantear lo ocurrido como un ensayo.

Los personajes restantes, dígame la doctora, los pacientes o enfermeros que fueron pacientes funcionan como una especie de presencias que irrumpen el mundo de Soria, la desvelan, atormentan, enfrentan, juzgan, e incluso podrían llegar a quererla; pero todo a través de relaciones extrañas, a veces íntimas, a veces distantes, duales o grupales. Cada uno de ellos está para apoyar la existencia de la actriz, para desnudarla. No representan nada más de forma concreta, no tienen vida independiente pues responden a las contradicciones de la protagonista. El mundo del que Soria es responsable es tan complejo, que no puede representarse sin tal apoyatura.

La posibilidad de crear un diálogo con Chéjov, planteado por el dramaturgo británico e interpretado por el director cubano brinda a la escena una concreta noción de crisis. Cuando Antón Chéjov escribiera *La gaviota* en el año 1896 no solo proyectaba una contundente crítica sobre un teatro vencido sino que ponía en conflicto la vida de una supuesta burguesía y todo lo que en materia de dramaturgia fuera desarrollado de modo pretensioso. El ave comenzaría a trascender como imagen del estado de la creación en medio de un ciclo competitivo vinculado a la esencia del «verdadero» teatro. El dramaturgo ruso no solo observaba el deterioro del teatro anterior, sino que estaba negando el de su tiempo y se acercaba a un nuevo lugar nunca antes

accedido. Hoy, Jazz Martínez Gamboa expone una similar preocupación, materializada con la irrupción de las escenas de *La gaviota* en un contexto moderno y el trabajo con la protagonista cada vez que se reconoce Nina, nombre otorgado a la joven que buscaba convertirse en una gran actriz, dentro de la obra chejoviana.

Emplazar la acción en una sala de rehabilitación nos habla de la necesidad de sanar, de transformar. Evidentemente los conflictos familiares o personales que en la obra se manifiestan, son la máscara de algo dañado, más allá de la realidad, el teatro. Se convierte pues esta historia moderna, con una dosis de extranjerización en la forma, pero instalada en cuerpos cubanos, en una reflexión sobre la actuación, sobre el estado actual del teatro, sobre la contaminación general de todo cuanto nos rodea. De la misma forma en que debe ser restaurada Nina, debe ser analizado el teatro, la realidad con su esencia inconexa, la gaviota, símbolo de la creación y para probarlo, todo se ensaya. Con la puesta en escena recordaba las similares características de los dramaturgos del siglo xx de hacer tesis con sus textos dramáticos y remover a los espectadores mediante el análisis.

Una camilla, un buró, un panel movable son los principales elementos escenográficos que los mismos actores van modulando según las escenas. El vestuario, que a inicios se presenta de inicios del siglo pasado como un cuadro chejoviano, pasará a ser completamente moderno. Se hacen habituales los trajes de enfermos, además de la ropa común que podemos ver en cualquier espacio actual. El efecto, generalmente blanco que las luces proyectan, recuerda la sensación de estar en un hospital de esta categoría y el frecuente juego de focos intermitentes en cambios de escena, unido a los demás elementos visuales, le otorgan al espectáculo una noción, casi cinematográfica, por los cortes inter-escénicos.

El uso de la intertextualidad y la vuelta a lo metateatral, consolidado hace muchos años con dramaturgos como Pirandello y Lorca, permite la intromisión de una polémica o estado de alerta respecto al teatro. La cadena de acciones, las estructuras coreográficas, los diálogos, la visualidad, contribuyen a la creación de una obra total, capaz de producir, más allá del estado reflexivo, sensaciones físicas en los espectadores, provocadas por la tensión que emana. Regularía, quizás, la duración, pues puede resultar un espectáculo demasiado agotador, y no es necesario tomar la vida del público de esa forma desmedida. Lo cual no hace que deje de ser una propuesta valiosa dentro del panorama teatral, en estos momentos, en Cuba. Ante la multitud de referentes, las posibles lecturas, los devenidos debates, *Personas, lugares y cosas* se convierte en el ensayo del caos, o de lo que necesita ser restaurado. Es una reinterpretación de la esencia chejoviana que debemos analizar frente a nuestro contexto teatral. 

AQUÍ NADA ESTÁ EN SU SITIO

DANIA DEL PINO MÁS

RECUERDO NÍTIDAMENTE LAS CARAS DE DESASOSIEGO DE VARIOS ESPECTADORES al salir de la función de *Insultos al público*, el más reciente espectáculo de Impulso Teatro, dirigido por Alexis Díaz de Villegas. Y digo desasosiego porque más que indignación o molestia, que resulta la respuesta más común ante un insulto, el efecto que sentí generalizarse esa noche, fue el de una especie de perturbación colectiva.

La obra del dramaturgo, novelista y cineasta austríaco Peter Handke, escrita en el año 1966, golpeó por primera vez la cara del público cubano, que no se despidió con el aplauso efusivo habitual y los gritos de ¡bravo! Una respuesta que resulta hoy casi un hallazgo, una reacción de verdadera emotividad en un contexto en el que las ovaciones a las puestas en escena con el público de pie se han convertido en convención, más que en reconocimiento.

Desde aquellos sesentas en que vio la luz el estreno del texto, bajo la dirección de Claus Peymannen Frankfurt, la obra generó una gran polémica entre los espectadores. Leído en el marco de aquel contexto, tras el desarrollo del teatro moderno, la ruptura posterior de las vanguardias artísticas y la irrupción de directores como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Piscator o Brecht, que guiaron el siglo xx desde diversos procesos de búsqueda a partir de caminos personales, en investigaciones y reformulaciones del arte teatral, *Insultos al público* viene a ofrecer una mirada muy particular. A diferencia de la mayoría de estas poéticas, que centran su atención en el funcionamiento de la escena, en el actor y los elementos de la puesta desde la labor de sus creadores, la obra de Handke giraba su mirada hacia el espectador, aquel para quien se construye cada noche la ficción.

Abordar el fenómeno de la recepción ha sido poco habitual incluso desde los estudios teóricos. Por tanto, hacerlo desde la propia escena, con una postura crítica, cuestionadora, agresiva para algunos, como principio provocador y subversivo, levantó polémica en aquel y en el resto de los públicos que han llegado a vivir la experiencia de esta puesta.

Insultos al público desestructura los roles habituales de actor y espectador. Sin una línea ficcional construida desde una cadena de acciones «lógicas», sin vestuario ni elementos caracterizadores, sin maquillaje ni biografías de personajes, los actores son aquí apenas un gran coro de siete voces, portadores de un discurso que no construye realidades paralelas, sino que reflexiona en torno a su propia naturaleza. Al frente, los espectadores son escrutados por ellos, expuestos, iluminados por intensos focos de luz que los vuelven vulnerables, al tiempo que los convierten en verdaderos antagonistas.

Desde la entrada a la sala, esta disposición invertida de las luces, que nos hará sudar desde el inicio de la función, tal y como sucede a los actores mientras interpretan un personaje, nos advierte de un acontecimiento extraño, poco habitual para la convención de una sala de teatro. De ahí que de manera paradójica y casi sorprendente, la anulación de lo teatral nos revela el surgimiento de una teatralidad otra, nos coloca frente a un ejercicio verdaderamente extraño en el cual los clásicos mirones —es decir, los espectadores— somos a su vez observados, expuestos, teatralizados. Se rescata así la esencia de lo teatral, que es en definitiva el encuentro de presencias, el extrañamiento ante un acontecimiento no cotidiano. Solo que ahora los roles adquieren una dualidad y podemos ver máscaras del lado de la platea y un terrible sentimiento de vulnerabilidad que nos hace también más sensibles al hecho escénico, más respetuosos a quienes asumen comúnmente el ejercicio de desdoblarse para el público.

Actor y espectador se enfrentan aquí en un acto de desnudez incómodo, difícil, pero sincero. La escenografía, a cargo de Mario Cárdenas y el propio Alexis Díaz de Villegas, ratifica desde la ausencia de elementos la intención de alejarse del plano de la representación para colocar al actor en la soledad de un escenario vacío. Apenas un telón de boca remarca la convención que se subvierte y la proyección en tiempo real del video tomado al público durante la función deja ver las reacciones de los asistentes, sus movimientos y gestualidades. De modo que el espectador no solo se expone ante los intérpretes, sino también frente al resto de los espectadores. Lo más difícil de ese acto radica justamente en llevar al actor a prescindir de todo elemento y hablar en primera persona únicamente desde su aparato natural: el cuerpo y la voz.

De ahí la musicalidad que contiene el montaje al intercalar los textos de los



actores con un ritmo bien marcado que alterna entre tríos, dúos, solistas o un gran coro que incluye todas las voces. Se teje una melodía a partir de la palabra, que si bien busca aplanar los matices de significación psicológica, resalta aquellos que pertenecen al plano sonoro, como recurso para armonizar el gran monólogo sobre el que se construye la obra. Y en esa misma medida la partitura de movimientos unifica a los actores en un único personaje que se multiplica en el espacio, en un cuerpo colectivo que personifica también el imaginario social del actor.

El discurso de la puesta en escena se sustenta fundamentalmente en la palabra. Pareciera que asistimos a una alocución coral interminable en la cual escuchamos notables ofensas. La letanía del texto nos dice: *Ustedes no piensan ya por sí mismos. Ustedes escuchan. Ustedes se dejan invadir. Ustedes no se dejan invadir. Ustedes se niegan a pensar. Sus pensamientos no son libres. Están ustedes prisioneros.*¹ Y

¹ Peter Hande, *Insultos al público*. En: www.google.com/amp/s/ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/amp/#ampshare=https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/

como si se tratase de una maldición, las voces nos obligan a permanecer en silencio, a conservar nuestro rol de meros observadores, el mismo que está siendo cuestionado sobre el escenario. Y en ese acto de sometimiento los propios insultos de los actores que nos llaman a salir del estatismo, de la comodidad, del silencio, cobran una connotación casi política, al remitirnos a las mismas actitudes sociales repetidas detrás de los discursos y las arengas de todas las entidades de poder.

El objetivo fundamental de la puesta de Alexis y el texto de Handke es incomodar, perturbar las actitudes «correctas» de los espectadores y hacerlos saltar de sus asientos, algo que no sucedió durante la función a la que asistí, pero que evidenció aún más la lucidez del autor. Pero si bien el público/antagonista no llegó a responder con palabras las provocaciones de la obra, sí hubo quien se levantó, hubo quien salió de la sala, mostró su molestia en caras insultadas, vociferó su descontento una vez afuera e incluso, declaró haber preferido no asistir a un encuentro como este. Y con el perdón de aquellos que se sintieron demasiado ofendidos, fueron ellos la prueba del éxito de aquella función que compartimos.

Salir insultada de la sala Llauradó hace unas semanas resultó, aunque pueda parecer paradójico, una agradable sensación. Feliz coincidencia fue también conocer la noticia del merecido Premio Nobel de Literatura recibido por Peter Handke este mismo año, único austriaco en adquirir el galardón después de Elfried Jelinek. Un premio que nos lo devuelve como el escritor polémico que es, como un autor que no solo ha abordado la escena y varios géneros literarios, sino que también ha llegado al cine y cultivado el ejercicio de la traducción. Un escritor que más allá del insulto, ha abordado al individuo y al hecho artístico en toda su complejidad. **rf**



FOTO: MAITE FERNÁNDEZ

CÍVICA DEBACLE

ABEL GONZÁLEZ MELO

LO PRIMERO QUE ME SORPRENDE DE *HOGAR*, LA

performance concebida por el artista visual Omar Batista y la teatróloga Dania del Pino Más, interpretada por ellos mismos junto a otros colaboradores, fue al aliento místico con que convoca al público. Sobre un pedestal de ladrillos la actriz Grisell de las Nieves, con atuendos que recuerdan a la Virgen de Loreto —que muy bien pudiera denominarse Patrona de las Casas— va rezando en voz alta mientras mira a algún punto fijo en el horizonte. El mantra alude a la necesidad de auxilio ante la desposesión, clama por la esperanza de aquellos que han perdido su espacio vital, esa configuración del orden social que, tras el encaje de las inevitables materialidades de la casa y la familia, denominamos hogar.

En un plano inclinado detrás de la imagen clamorosa, especie de estilizada hornacina que la protege, van proyectándose sucesivos testimonios audiovisuales de vecinos que —uno se va dando cuenta— en 2007 perdieron su hogar con el derrumbe del edificio San Luis, situado en el corazón de Centro Habana: Belascoaín 73, entre Ánimas y Lagunas —no se pase por alto la caprichosa dimensión semántica que la nomenclatura de las entrecalles reviste en relación con el asunto tratado. En medio de las luces y las voces reconozco al propio Omar Batista con varios años

menos, en esa época en que, niño o adolescente, crecía entre las escaleras y corredores del San Luis, junto a su familia. Y entiendo: la base de esta pieza es su experiencia vital.

Hurgando en el origen del motivo me encuentro con un antecedente: en la Bienal de La Habana de 2009, cuando aún los humos del derrumbe eran demasiado recientes, el artista ya había presentado una instalación donde invitaba al público, dentro de un espacio blanco cubierto por pequeñas estructuras de papel, a la destrucción de las mismas, con el consiguiente efecto de extrañeza y placer que el acto traía aparejado. La dramaturgia de *Hogar* se levanta sobre aquella idea, que una década más tarde continúa obsesionando a su creador. Estremece que la nueva resolución artística nazca a cuatro manos con su esposa Dania: la familia que ambos han creado, junto a sus hijos Marcelo y Ernesto, deviene motor para la reflexión sobre el sentido profundo del núcleo humano que distingue la vida en sociedad, así como para la indagación en los márgenes de lo que puede o no considerarse un espacio habitable, perdurable en su habitabilidad, donde desarrollar un proyecto en común.

El ámbito central de la instalación lo ocupa un salón amplio, seccionado internamente por capas de lienzo blanco que bajan desde el techo y cortan la superficie de manera irregular. En las diversas secciones que surgen a partir de esta curiosa estructura escenográfica, montones de poliedros se acumulan en pilas o dispersos por el suelo. Aunque no son iguales, en común tienen la forma de casitas diminutas. El material con que están confeccionados y el vacío de su interior, su falta de firmeza, disparan conceptualmente hacia la fragilidad de la idea misma de la vivienda y todo lo que esta comporta: conseguirla, sostenerla, reconstruirla, llorarla. Debería ser un tema de urgente debate en Cuba: el acceso a una vivienda digna. Nuestra sólida y exquisita arquitectura colonial y republicana ha ido volviéndose cada vez más



precaria ante el desgaste climático, el maltrato y la dejadez, o bien, como el San Luis, se ha derrumbado. La desaparición de construcciones emblemáticas a lo largo de todo el país, más allá de la pérdida patrimonial, afecta a miles de familias para las cuales muchas veces ni siquiera hay albergues dignos donde acogerlas. En las décadas recientes, por desgracia, no se ha atendido suficientemente este problema: por norma, donde se cae un edificio no se erige otro sino que se improvisa un parque.

Ese dolor, ese reclamo, esa voluntad cuestionadora no son elementos que *Hogar* coloque en primer plano, sino que conforman el tejido profundo del relato performativo. En esta sala de casitas diminutas transcurre un acto curioso: Omar lee en voz alta, y aleatoriamente, testimonios o comentarios reales de algunos habitantes del San Luis, tomados en distintas etapas del proceso de investigación, más cercanas o más alejadas de 2007: entrevistas, diálogos, intercambios en redes sociales... Los mismos se hallan impresos y adheridos a las superficies de las casitas, de modo que uno podría leerlos. Pero escucharlos de Omar —es a sus propios vecinos y amigos a quienes da voz— resulta estremecedor y teatralmente indispensable para el calado definitivo de esta experiencia artística.

A la par, quienes participamos como público tenemos la oportunidad de reorganizar los pequeños bloques-casas de cartón —simulan también ladrillos, presiento— en áreas, ponerlos uno encima de otro como si construyésemos una edificación, cuidando que la torre no sea tan alta que se venga abajo. Aunque Yudd Favier u otro performer, incluso otro espectador-actuante, podrá acercarse enseguida y volver a levantar, poéticamente, lo que ha sido derribado. Lentamente soy conducido hacia el último sitio: una capilla en la cual coloco la estampita de San Luis Beltrán, protector de los niños, que en la puerta me han entregado, no sin antes musitar la oración que se encuentra en el reverso, mientras en

mí quedan los ecos del abandono de la fe y la incertidumbre que ha escrito Daniela Alí. Salgo, camino, me detengo. Miro hacia atrás y ahí está la Casona de Línea, histórico palacio del Vedado en cuyos salones ha transcurrido la performance: otro edificio a la intemperie, que ha sufrido daños estructurales graves y que ojalá algún día vuelva a brillar como antaño. Tiene todo el valor, todo el sentido que estos minutos hayan acontecido allí.

Así, gracias a la confabulación de los signos que denotan y connotan, el fenómeno que significó el derrumbe del San Luis funciona, por sinécdoque, en dos direcciones: hacia adentro y hacia fuera. En lo individual, en lo íntimo, en la instancia micro, *Hogar* sugiere la debacle sentimental de un ser humano que vive obsesivamente atado a aquel sitio de la infancia que colapsó ante sus propios ojos: no hay mejor forma de purgar el dolor que amplificándolo, exponiéndolo ante otros para quienes, luego de compartido, el asunto quizás no sea tan lejano. Pero en lo colectivo, en lo público, en la instancia macro, la obra es aún más contundente y despiadada en la reflexión que provoca: el desplome de esa arquitectura representa nuestro apocalipsis. No solo el de la isla infinita que nos hace sobrevivir a golpe de vulgaridad y coyuntura, sino el de todo un sistema de organización humana que pareciera dispuesto a cercenar siempre los cimientos de la vida en comunidad. 



FOTO: MAITE FERNÁNDEZ

Hogar
Dirección: Omar Batista y Dania del Pino

ABCEDARIO TEATRAL

RÉQUIEM POR LOS DOS PRÍNCIPES

ROGER FARIÑAS MONTANO

DURANTE LA CELEBRACIÓN POR LOS VEINTICINCO AÑOS DEL TEATRO de Las Estaciones, en el mes de agosto, en Matanzas, a la que amablemente fui invitado por Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, la dramaturga y actriz María Laura Germán me obsequió su libro de *Los dos príncipes*, recién publicado por Ediciones Aldabón. Este extraordinario texto, con subtítulo «Un romance en sombras a partir del poema de José Martí sobre una idea de Helen Hunt Jackson», ya lo conocía por el montaje de Rubén, sobre el cual recuerdo haber escrito también en su momento.

María Laura es continuadora de notables autores dramáticos de nuestra isla originarios de la Atenas de Cuba, como José Jacinto Milanés, Virgilio Piñera, José Ramón Brene y Abelardo Estorino; y, de otros contemporáneos donde despuntan Ulises Rodríguez Febles y el propio Rubén Darío Salazar (cuyas escrituras espectaculares para el teatro de títeres resultan esenciales.)

Desde el soberbio concepto de puesta en escena de *Los zapaticos de rosa* (2007), Las Estaciones no recurría a Martí. Rubén se tomó casi una década para volver a las baladas martianas, ahora motivado por el hallazgo en alguno de sus archivos de un empolvado guion para teatro de sombras, a manos del dramaturgo y actor titiritero Pepe Carril, escrito para el Guiñol Nacional de Cuba.

El binomio Germán/Salazar se enamoró tanto de la idea de Carril, como del poema del Apóstol sobre el original de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson: «El príncipe ha muerto». Asimismo, del reto que significaba explorar una estética tan riesgosa y poco asidua en la escena nacional como el teatro de sombras. Pero el verdadero reto de la autora fue levantar un texto que recreara espontáneamente una fábula antecedente a la que cuenta el poema sin perder ganancia en resguardar valores como la amistad y la quimérica búsqueda de la felicidad. Debió, además, ser cuidadosa al poner en tela de juicio del espectador más heterogéneo temas tabúes tan vetustos como las diferencias en las clases sociales, a partir de su visión particular de la historia que intenta contar.

El libro, con una hermosa factura visual, consta de dos partes fundamentales: el argumento originario de María Laura, y la inclusión del guion espectacular ideado por Rubén para su montaje. Existen algunas variaciones entre uno y otro texto, como entelequias literarias, básicamente en las acotaciones o



Los dos príncipes,
María Laura Germán
Ediciones Aldabón, 2019

«didascalias»:¹ en el primero, operan más desde una perspectiva narrativa y poética; en el segundo, planteadas a la manera tradicional con funcionalidad dramática. El propio director ha dicho que «las imágenes didascálicas sugerían escenas de una visualidad poderosa»,² motivo por el cual se valió de esa potencialidad para crear el argumento espectacular. También podemos percibir que el texto de María Laura se pensó para cuatro personajes (Rey, Príncipe, Pastora, Pastorcillo), en cambio para la representación se necesitó aumentar a seis (Rey y Reina, Príncipe, Pastor y Pastora, Pastorcillo), según las evidentes necesidades demandas de la dirección artística del espectáculo.

En ambos casos la estructura es similar, a modo de breves cuadros, seis exactamente, que marcan sucesivos cambios estacionales: Prólogo o Romance del nacimiento, I. Primavera o Romance del encuentro, II. Verano o Romance de los juegos en el mar,

1 En José-Luis García Barrientos: «Acotación y didascalia: Un deslinde para la dramaturgia actual en español», en *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, pp. 1125-1139, CSIC, Madrid, 2009.

2 Visitar prólogo a esta edición por Rubén Darío Salazar y bajo el título «Dos príncipes de teatro», p. 5, Ediciones Aldabón, 2018.

III. Otoño o Romance de la pintura rota, IV. Invierno o Romance trágico de los caballos, y Epílogo o Romance de los dos príncipes. Su disposición ordenada admite aguzar los sentidos en esta historia, hermosa y de muy buen gusto, que acontece en tiempos de reyes, príncipes, castillos y pastores. Alcanza a remover auditorios y lectores actuales lo bastante ávidos de extrapolarse en el tiempo, al menos por unos instantes, y vivir la ficción que el teatro favorece: la autora nos convida a elevarnos con ingenio en un diálogo epocal.

María Laura (re)crea una estructura teatral, donde podemos estimar el vínculo de los versos octosílabos de rimas asonantes, originariamente escritos por Martí —con una complejidad ajena al patetismo lírico de la época—, y de la poesía moderna y la narrativa «trágica» en su expresión más visceral, oda a la visión escritural de la autora matancera: en ambos casos, a tono con la representación de estos tiempos.

Estamos ante un texto valiente, que se lanza a hablarles de la muerte a los niños con el mismo espíritu que Martí lo hiciera en su publicación en *La Edad de Oro*, editada en la ciudad estadounidense de Nueva York en 1889. ¿No era esta una publicación para niñas y niños? Recordemos que en la obra de Martí el tema de la muerte era recurrente, tanto en su poesía como en artículos periodísticos y discursos. El quid está en cómo contarles a los infantes una historia en la que brote la alegría en la sucesión de las escenas, con amplitud poética y elegancia, no hablar de la muerte simplemente por hablar.

Con razón dice el escritor checo Rainer Maria Rilke que «una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad».³ Nadie se atrevería a poner en dudas la legitimidad y transgresión temporal de estos inspiradores versos martianos que a la vez nacen del apremiante poema de la poetisa norteamericana, como tampoco la intuición que hizo a María Laura volver sobre la triste historia y entremezclar su alma creadora con la de aquellos dos genios que en su momento sintieron, pese a «los tiempos febriles y mercantiles»,⁴ la necesidad de decir algo a la sociedad y a sus contemporáneos, e inmortalizarlos.

³ Rainer Maria Rilke: *Versos de un joven poeta*, Grijalbo Mondadori, S.A., Madrid, 1999.

⁴ José Martí: *Obras completas*, t. VII, p. 174, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1962-1965.

Aprovecho para aplaudir la cuidadosa edición y la corrección de Yanira Marimón y Néstor Núñez, respectivamente; el excelente diseño de Johann E. Trujillo, así como las hermosísimas ilustraciones de Vicente Enríquez Landín.

El teatro de títeres en Cuba vive un momento en el que está siendo asediado constantemente por la imprudencia, la irreverencia y la falta de información. Fábulas y montajes burdos, de estructuras y pautas interpretativas demasiado elementales que se auxilian en recursos inútiles como el choteo, jergas obscenas, situaciones y canciones lujuriosas donde predomina el reguetón. Con eso piensan que son simpáticos, o que ya la obra es actual, verosímil. Pero resultan, como diría un amigo muy querido y un gran maestro, con aires «ochenteros o noventeros».

Se le está faltando a la legitimidad de este arte milenario que es el títere.

Los dos príncipes puede ser de todo menos una historia amable, es directa y toca temas de manera transversal como el amor —en su estado más pleno y desprejuiciado—, la amistad, el éxodo o el inexplicable dolor que experimentan tanto el Rey y la Reina en palacio, como el Pastor y la Pastora en el bosque, por la pérdida de sus respectivos hijos: quienes han sufrido un escabroso final: la muerte.

La trama aquí aspira a cambiar la mentalidad del infante de nuestro tiempo, trastocar sus sentidos, asimismo ilustrarlo desde la belleza de los títeres, los elementos escenográficos, las atmósferas y la poesía que emerge de estos versos del alma: mas no adularlo. De manera que María Laura Germán se sumerge en una profunda investigación de la mano guía de su maestro Rubén Darío Salazar, y eleva esta historia a un argumento teatral consistente para ser representado en el prodigioso retablo de Teatro de Las Estaciones. Esto es lo que, a mi modo de apreciar, es extraordinariamente transgresor, verosímil, actual.

En fin, que el propósito de estas impresiones es proporcionarle, querido lector, una lectura pertinente de *Los dos príncipes*, y también conocer a una dramaturga intelectualmente honesta e inconsecuente con la desidia padecida por muchos de sus contemporáneos. Quede entonces a su consideración esta historia de dos príncipes que, sin importar su casta, poseen carácter y ambición suficientes para salir de las sombras en busca de una luz que les haga soñar. 

PREMIOS PARA EL TEATRO EN FIC GIBARA

Con la proyección de noventaicinco filmes de veintisiete países tuvo lugar en Cuba la XV edición del Festival Internacional de Cine de Gibara, entre el 7 y el 13 de julio. En el marco de este importante festival, dedicado al séptimo arte, Trébol Teatro, bajo la dirección de Yunior García Aguilera, tuvo el estreno mundial de *Hembra*. También tuvieron presentaciones Argos Teatro con *Diez millones* y Teatro de Las Estaciones con *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y *Una niña con alas*. En la noche de premiaciones se reconoció el trabajo de veinticinco años del colectivo matancero y, además, el jurado decidió entregar un premio especial a la obra teatral *Diez millones*.

MODESTO HOMENAJE EN CLAVE DE MANOS

El 22 de julio se presentó el segundo telón con manos de reconocidos artistas, con el cual Teatro La Proa rinde homenaje a estos creadores que han dedicado su vida al trabajo en bien del arte titiritero. El primero de estos telones se estrenó durante la primera Jornada Habana Titiritera: figuras entre adoquines, hace exactamente dos años. Este segundo aparece ahora a solo días de inaugurar la segunda edición de la fiesta titiritera de la capital. Los telones siempre han acompañado a los titiriteros en sus recorridos por sus obras y vidas. Los retablos son un apéndice inseparable de estos artistas y de sus muñecos, por eso no podía ser otro el soporte para este singular homenaje. El creador de estos telones es el actor, diseñador y director artístico Arneldy Cejas, quien los confecciona en pequeños ratos libres. Todas las manos son las huellas auténticas de los artistas, tomadas primero sobre papel, en varios momentos en eventos y funciones; luego estas plantillas son recortadas e incrustadas en pedazos de telas de diferentes texturas y colores, las que están acompañadas también por las firmas de los creadores.

Estos estandartes, y otros que están por llegar, irán cubriendo algunas paredes

de nuestra sede, para que el público que nos visite conozca, a través de estas manos, algo más de la historia titiritera. Se exhiben durante eventos, funciones y ocasiones especiales.

Con estas dieciséis manos que se suman llegan a treinta y dos personalidades homenajeadas hasta la fecha. Algunos amigos de otras partes del mundo, que se destacan por su relación con el movimiento titiritero cubano, aparecen también en esta pieza. En el segundo telón aparecen, en este orden: José Luis Quintero, actor y director del Proyecto Géminis (La Habana); Regina Rossié, titiritera de larga trayectoria, fue integrante del Teatro Nacional de Guiñol (La Habana); Luciano Beirán, director del Grupo Titirivida (Pinar del Río); Pedro Valdés Piña, Maestro Titiritero, director general del Teatro de Muñecos Okantomí (La Habana); Olguita Jiménez Montesinos, titiritera de larga trayectoria, integrante del trío de oro del Guiñol de Santa Clara, agrupación que dirige (Villa Clara); Manuel Morán, actor y director del Teatro SEA, destacada personalidad de Unima Internacional, su relación con Cuba se manifiesta en numerosos eventos (Puerto Rico); María Elena Tomás, actriz y directora artística del Teatro de la Villa (La Habana); Tomás Hernández Guerrero, director general del Teatro de la Villa (La Habana); Marybel López Carcasés, actriz y directora del Guiñol de Guantánamo; Eddy Socorro, director teatral, fue presidente de Assitej Cuba; Cary Vera, actriz titiritera, de amplia presencia en programas infantiles de la televisión cubana; Federico Cauich Rosado, maestro y titiritero, director de Fábula: la casa de los títeres de Mérida, ha visitado nuestro país en más de veinte ocasiones en eventos relacionados con los títeres, donde brinda clases y talleres. (México); Dorys Méndez, directora del grupo Alas Teatro

(Pinar del Río); Jacques Trudeau, quien fue Secretario General de Unima Internacional, su colaboración ha sido destacada para el teatro de nuestros títeres dentro y fuera de Cuba (Canadá). Jorge Luis Rojas García, actor titiritero de larga trayectoria, actualmente director general del Guiñol Fidel Galván de Remedios (Villa Clara); Deborah Hunt, maestra titiritera, directora

teatral, mascarera, ha impartido sus clases y talleres en eventos cubanos, excelente amiga de Cuba (Puerto Rico).

Un modesto homenaje a las personas que han ido trazando el camino, por el que pretendemos continuar, todos acompañados de nuestros muñecos y retablos.

ERDUYN MAZA

BENDITO ANONIMATO*

Hace unos días en la calle Milanés, a escasos metros de donde vivió y murió José Jacinto, el gran bardo matancero del siglo XIX, compartimos jornada con el evento científico de las artes escénicas El Anaquel, que alcanzó sus diecisiete ediciones, y sirvió como punto de confluencia para celebrar los veinticinco años de la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas.

Nacida el 29 de abril de 1994 como Centro de Información perteneciente al Consejo Provincial de las Artes Escénicas, se transformó en 2000 en el Centro de Documentación e Investigación Ismael Moliner Rendón y en 2011 adquiere su nombre definitivo. La Casa de la Memoria Escénica ha desarrollado una creciente labor en función de conservar, proteger y difundir el patrimonio escénico del territorio, pero el prestigio de su esfuerzo le ha propiciado engrosar sus fondos más allá de Matanzas.

La rica historia teatral, danzaria y de otras manifestaciones escénicas de la ciudad y la provincia, se completa y fortalece para el porvenir en asientos de documentos, libros, imágenes, manuscritos y objetos que constituyen un voluminoso archivo, abierto a investigaciones y eventos que promueven sus tesoros y significaciones.

Bajo la dirección del dramaturgo y narrador Ulises Rodríguez Febles, la Casa de la Memoria, con su pequeño y excelente equipo, ha multiplicado su proyección hacia el presente con el afán de no dejar escapar registro alguno de lo que ocurra en Matanzas o protagonicen las agrupaciones del territorio en cualquier parte de Cuba y el mundo.

Sería imposible reseñar la cantidad de encuentros de distinto tipo en función de promocionar su trabajo patrimonial y las indagaciones de numerosos especialistas al respecto, pero también el impulso a nuevos títulos y publicaciones, premios, encuentros teóricos, quehaceres de formación de público, onomásticos importantes de hechos, figuras y com-

pañías cubanas, jornadas con invitados no cubanos.

El propio Anaquel repasó esta vez, en las voces de sus expositores, distintas colecciones del Teatro Sauto y un proyecto con ojo en la comunidad, la dramaturgia cubana a través de los premios del género que se otorgan en Matanzas, la propia CME con sus sedimentos conceptuales y el camino que se dibuja en el futuro en vínculo con el desarrollo humano local más el estreno de un hermoso documental sobre Amado del Pino, a cargo de Alejandro Palomino.

El propio Del Pino y su pieza *El zapato sucio* perviven allí en la galería de esculturas asociadas a nuestros autores y sus obras, que la Casa ha forjado como símbolo del conjunto de acciones centradas en la dramaturgia cubana, contribución decisiva para su renacimiento de estas dos últimas décadas.

Cuando hoy se piensa y discute en torno a cómo enfrentar la conservación y promover nuestro patrimonio escénico, el gran desafío tiene en la Casa de la Memoria Escénica una experiencia insoslayable. Un techo en Matanzas para cobijar, en lo escénico, a Cuba entera, capaz de crecer en su ejercicio cotidiano de bendito anonimato.



OMAR VALIÑO

* Tomado de *Granma*, 10 de julio de 2019.

VEINTICINCO AÑOS DE TEATRO DE LAS ESTACIONES

Fue el 12 de agosto la jornada elegida para festejar este aniversario del grupo matancero liderado por Rubén Darío Salazar. En Matanzas, veinticinco años de títeres para todos se tradujo en una fiesta donde fueron protagonistas muñecos y teatristas.

La celebración se inició en la galería La Vitrina, de la Casa de la Memoria Escénica, con la exposición *25 Retratos por 25 Agostos*. Seguidamente se dio paso al encuentro teórico Cuatro autores para cuatro estaciones, con la presencia y participación de Vivian Martínez Tabares, Yamina Gibert, Norge Espinosa y Marilyn Garbey.

Tras ese evento se presentó el libro *25 miradas a Las Estaciones*, un compendio de críticas, artículos y ensayos sobre la labor de ese colectivo de Ediciones Matanzas, a cargo del poeta y director de esa casa editorial, Alfredo Zaldívar.

En la sala de conciertos José White se ofreció la gala *Tres estaciones para la música*, con piezas de los compositores Raúl Valdés, Elvira Santiago y Bárbara Llanes, y a continuación el Jardín de Pelusín del Monte abrió sus puertas para la celebración de un coctel de cierre donde los protagonistas de estos veinticinco años de trabajo se unieron a aquellos que les han acompañado y admirado en esta profesión —casi religión— de animar figuras.

EXITOSA GIRA DE TEATRO TUYO POR DINAMARCA Y SUECIA*

Desafiando el clima frío tan diferente del de nuestro trópico, el prestigioso gremio que dirige Ernesto Parra se ha presentado en espacios abiertos de ciudades como Copenhague, con la obra *Gris* y una adaptación de *Superbandaclown*, que vislumbra los bailes y ritmos cubanos.

Parra, junto a los actores Aixa Prowl, Alejandro Batista y Adrián Bello, fue invitado por el grupo Batida Teatro, de Dinamarca, cuyo quehacer se distingue por un humor fino, además de la calidad interpretativa, la combinación del absurdo en los espectáculos y otros rasgos sobresalientes. Junto a ese colectivo «los tuyos» montan actualmente una obra titulada *Fantasma*, cuyo texto y puesta en escena es de Søren Valente Ovesen, actor y líder de los homólogos daneses en el arte del clown.

Los representantes de esta oriental provincia también participaron exitosamente en el Festival

Street Cut, desarrollado en la región escandinava, mientras que su pieza *Gris* enamoró a los asistentes al Stora Teatern, de la ciudad de Gotemburgo. Además, se presentaron en Ringkøbing, en el International Performance Art Festival.

Para los hijos del Balcón de Oriente es un orgullo apreciar el alcance de una compañía que, surgida con el nombre inicial de Proyecto Piñata, ha sabido crecerse a través del tiempo, ganando los más importantes galardones del arte de las tablas en Cuba (como los premios Villanueva de la Crítica, de actuación Adolfo Llauradó y Caricato).

Por estos días en Dinamarca y Suecia, hace unos meses en El Salvador, así «los tuyos» comparan experiencias y abren nuevos horizontes de trabajo, que traerán, sin dudas, otras sorpresas en un futuro.

YELAINE MARTÍNEZ HERRERA

* Tomado de *Periódico 26*, 24 de agosto de 2019.

ACADEMIA NACIONAL DE CLOWN ABRE SUS PUERTAS

Ya es realidad el sueño de tener en Cuba la Academia Nacional de Clown. Como parte del festejo por los veinte años de Teatro Tuyo esta es otra de las iniciativas largamente acariciadas que este septiembre se ha cumplido. Teatro Tuyo abre sus puertas ahora también como una unidad docente que graduará a alumnos de Las Tunas de enseñanza artística y luego será capaz de extender esta experiencia a alumnos de otras provincias.

Como se ha subrayado en varias ocasiones, los referentes de experiencias de academias como estas se encuentran sobre todo en Europa, mientras en la isla, la bibliografía disponible es escasa, se torna la trasmisión de conocimiento directamente del maestro en clave para el desarrollo de una estrategia de enseñanza. Este es uno de los mayores retos del colectivo liderado por Ernesto Parra, ahora devenido director de la Academia, que cuenta con la suficiente experiencia para que el árbol de narices que ahora se siembra pronto florezca.



ESPACIO ITI 2019

El autor catalán Josep Maria Miró (Vic, Barcelona, 1977) fue el protagonista del evento Espacio ITI 2019. La organización de dicho espacio está a cargo del Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro —presidido por el Premio Nacional de Teatro Carlos Celdrán— y la Casa Editorial Tablas-Alarcos, con la colaboración de la Asociación Hermanos Saíz y la Casona Teatral Vicente Revuelta, y el apoyo de la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. En ocasiones anteriores han visitado nuestro país, a propósito de este encuentro, los españoles Juan Mayorga (dramaturgo), José Luis García-Barrientos (teórico), Ernesto Arias y Paloma Zavala (actores) y Javier Chavarría (diseñador), el dramaturgo y director franco-uruguayo Sergio Blanco, así como los maestros norteamericanos Craig Mathers, Sara Hickler y Jessica Cerullo.

Espacio ITI 2019 tuvo como eje el estreno de *El principio de Arquímedes*, un clásico del teatro

contemporáneo —hasta la fecha acumula una treintena de producciones en el mundo, en más de veinte lenguas— firmado por Josep Maria Miró, primer texto del autor que se presenta en nuestra isla, bajo la dirección de Abel González Melo y en coproducción de Los Impertinentes y Argos Teatro. Merecedor del prestigioso Premio Born 2011 y protagonizado por Yailín Coppola, Alberto Corona, Amaury Millán y Frank Andrés Mora, narra la historia de un incidente acontecido en un club de natación a partir del cual se desata una espiral de inquietantes dudas en torno al comportamiento humano. La obra se mantuvo en cartel entre el 6 de septiembre y el 6 de octubre en Argos.

Durante tres jornadas, el autor catalán impartió a quince jóvenes dramaturgos, teatrólogos, directores y actores, en La Cúpula de la Embajada de España, el curso «Disparadores y artefactos teatrales», que desde una mirada crítica y analítica pone en perspectiva el teatro ante los asuntos más urgentes de nuestra contemporaneidad.

Además, en la tarde del sábado 7 de septiembre tuvo lugar en la sala Adolfo Llauradó la lectura dramatizada de la obra de Miró *La mujer que perdía todos los aviones*, también dirigida por González Melo, y con la participación de los actores Jacqueline Arenal, Liliana Lam y Carlos Alberto Méndez. Escrita luego del primer viaje del autor a Cuba una década atrás, esta fábula enfoca las relaciones que se crean entre visitantes y visitados en una isla del Trópico, y su lectura resultó también, por tanto, un homenaje a La Habana en sus 500 años. Seguidamente se realizó la presentación del tomo *Teatro en tiempos salvajes*, de la autoría del dramaturgo catalán, publicada dentro de la colección «Biblioteca de Clásicos» de Ediciones Alarcos. Con un total de quince obras, escritas en un plazo de diez años, esta su primera edición íntegra en castellano estuvo al cuidado de Abel González Melo y consta de un excelente prólogo de Bernat Dedéu y la esmerada traducción de Eva Vallines Menéndez. Fue el momento en que, moderado por Omar Valiño, el público tuvo la oportunidad de dialogar con Josep Maria Miró sobre sus procesos de escritura y su visión de la escena actual.

Estreno, diálogo, curso, lectura dramatizada, libro, puesta en circulación del más reciente número de la revista *Tablas...* Acciones de Espacio ITI 2019 que, una vez más, propiciaron un encuentro oxigenante entre colegas.

ROGER FARIÑAS MONTANO

DOBLE CUMPLEAÑOS PARA EL MIRÓN CUBANO

El 15 de septiembre celebró Pancho Rodríguez su sesenta y cinco cumpleaños. ¿Quién, al mirarlo, no recuerda a Santiago, el personaje de *El viejo y el mar* que navega las calles yumurinas en su pelea contra la naturaleza? O en los tantos personajes que en toda una vida dedicada al teatro conviven en él, y que han significado su entrega, desde la familia misma toda teatral. En la sede de El Mirón Cubano se dieron cita todos los amigos de Pancho Rodríguez y del Mirón, que viene a ser la misma cosa. Como parte de la fiesta fue proyectado el documental *El Mirón Cubano, una batalla contra los demonios* del fotógrafo Dany Hernández que recoge los treinta y cinco años de la agrupación que coincidentemente este 2019 también cumple un aniversario cerrado.

En enero de este mismo año, la sede teatral del grupo acogió una exposición fotográfica que «narra» el nacimiento del grupo con la obra *Cordelia*. En este festejo se hace también homenaje al director y fundador del grupo Albio Paz y a los actores fundadores Nancy González, Armando Tomey, Fara Madrigal y Miriam Muñoz. Actualmente el colectivo es dirigido por Rocío Rodríguez, joven heredera de una fuerte tradición teatral quien ha mantenido el trabajo comenzado por sus maestros.

VIRGILIO ES SIEMPRE NOTICIA*

Aunque el centenario sucedió hace ya siete años, Virgilio Piñera continúa siendo muestra palpable de «juventud acumulada», de punto de partida y retorno, de nuevas lecturas y revisitaciones. Por estos días, nuevas efemérides como el aniversario cuarenta de su muerte el 19 de octubre resultan apenas pretexto para re-ponerlo lo mismo desde el lenguaje teatral que el danzario; también para reflexionar sobre él a nivel teórico, y ello, afortunadamente, no solo en La Habana.

La boda, escrita por el maestro en 1957 y estrenada al año siguiente por uno de nuestros directores imprescindibles (por más señas, devoto de Virgilio), Adolfo de Luis, ha sido un texto recurrente en el quehacer de Raúl Martín y su Teatro de la Luna.

Desde 1994 lo han estado montando, sobre todo como «lanzamiento» de nuevas promociones actorales, pues, ciertamente, es una obra que exige dedicación y talento. En esta, su más reciente puesta, vuelve a tal condición en lo que desde el programa de mano se anuncia: Ejercicio de graduación para actores.

En este, otro dramaturgo de peso y virgiliano convicto, Abilio Estévez, traza importantes

coordenadas sobre *La boda*, que según el también narrador, «se presenta como un desgarrador documento del destino de la persona humana en cualquier sociedad donde las formalidades se erigen en obstáculos, enemigos de su realización, (...) de su plenitud, de su libertad. Aquí está el humanista Virgilio Piñera en toda su altura».

No es fácil de asimilar el ácido y metafórico humor de esta pieza, llena de recovecos dramáticos e intencionadas reiteraciones, pero un director con la sabiduría escénica de Martín logra hacer mucho más potables tales dificultades, con una representación donde la banda sonora (con música que compuso y ejecutó Aymé Nuviola), la fluidez escénica, la expresiva y atinada precisión de elementos escenográficos y de diseño (por ejemplo, los dibujos de Amílcar Rey para el simbólico telón de fondo) o el vestuario — todo el que conozca esta obra sabe de su importancia diegética— la tornan un trayecto motivador, que impide la caída del ritmo o el interés del público.

Siendo totalmente honestos, y apuntada ya la dificultad que para cualquier actor novel significa esta compleja letra, no todos los desempeños de los recién graduados merecen aplausos, incluso, dentro de algunos mejores no se aprecia absoluta organicidad de principio a fin. Confiamos en que el *training* que implica ya la nueva temporada (ahora en Fábrica de Arte Cubano, FAC) redunde a favor de ello.

Y hablando del popular centro cultural cercano al túnel de Línea, un Virgilio mucho menos conocido pero hasta más interesante se estuvo presentando allí; se trata de *Arropamiento* que, partiendo de la obra en verso *Un arropamiento Sartorial en la Caverna Platónica*, que escribiera Piñera en 1971, llevó a escena GPS Teatro.

Con el referente del sabio griego en su célebre *La República*, el autor cubano parafrasea (y por supuesto, parodia) ítems esenciales del pensamiento platónico en torno a la verdad, el enmascaramiento y el poder increíble de la falsedad, alter ego, juego macabro de la primera, que el escritor plasmó con su gracia escritural, ahora haciendo gala de su asimilación del «teatro versificado» con sellos clásico y barroco.

Reynaldo Rei Castañeda, director de la compañía y responsable de la puesta, resolvió la misma con imaginación y una sólida contextualización: esos temas universales detentan una actualidad increíble en las redes sociales y la comunicación virtual, que al margen de sus indiscutibles virtudes es frecuente caldo de cultivo del ocultamiento, el fraude y la máscara.

La puesta, pertinente teatro arena en la Nave 4 de FAC, interactúa con el espectador, erige proyecciones audiovisuales que reflejan alusiones a la gran nube de internet y despliega un inteligente movimiento escénico que hace del dramaturgo ref(v)erenciado, esa voz cada vez más cercana y contemporánea.

Un elenco de jóvenes histriones asume los des-personalizados personajes (Ceremonio, Hombres y Mujeres) con gracia, convicción y destreza.

En la más pequeña sala Solás, también de FAC, se estuvo presentando el unipersonal *Fermentación* a cargo de Teatro Punto Azul, que comanda Omar Bilbao. Se trata de un jacarandoso y criollo texto de María de los Ángeles Núñez Jauma donde confluyen, junto a la Luz Marina virgiliana, otros íconos del teatro y la música popular aquí, mediante el discurso de María Aragón, una actriz que vive los sabores y sofocos del cotidiano insular y que, como explica la autora, sabe que al entrañable personaje de Virgilio «le gustaría comer carne con papas, al igual que ella no sabe si en Buenos Aires hay cucarachas».

Como ocurre en todo monólogo, el peso y la responsabilidad actorales son casi absolutos, aunque en esta obra sobre idea de Rebeca Rodríguez debe encomiarse también la coreografía y el diseño de luces de Oralice Siverio —en este rubro también colaboró la autora—, y la rica música original, la banda sonora toda de Juan A. Leyva y Magda R. Galbán.

Iyaima Martínez, como esa mujer que no solo debe interpretar en la escena sino en la complicada vida diaria, y que convoca a sus queridos fantasmas del teatro y la música a golpe de sombrilla y fe, se luce de principio a fin matizando, enriqueciendo y extrayendo el jugo a una escritura de por sí brillante.

EN MATANZAS

En la mal llamada Atenas de Cuba (el inolvidable Fernández Retamar convocaba a nombrarla «la Matanzas de Grecia») se estudia y se tiene muy presente a Virgilio Piñera.

Por ello se convocó hace poco un coloquio (suerte de prólogo a uno de mayores dimensiones que tendrá lugar en el próximo mes de octubre) que bajo el auspicio de la Casa de la Memoria Escénica, regida por el entusiasta y diligente Ulises Rodríguez Febles (ya se sabe, uno de los imprescindibles de la escena nacional) y la Dirección Provincial de Cultura, invitó a autoridades en estudios literarios y teatrales —en especial del escritor homenajeado— como Alberto Abreu, Omar Valiño, Roberto León y Lincoln Capote, quienes disertaron en torno a aspectos tan importantes como su relación con otro grande, Lezama Lima, el alcance de su pieza *Aire frío*, el no tan conocido editor de revistas literarias y quien diseñó con su obra un proyecto de nación, lo cual motivó jugosos intercambios con el público.

Hubo un previo y sentido peregrinaje a la tumba familiar en Cárdenas, ya en Matanzas la develación de una escultura muy particular del artista de la plástica Adam Rodríguez sobre Electra Garrigó, y para cerrar con broche de oro, la versión danzaria justamente de la célebre *Aire frío*, por Danza Espiral.

Su coreógrafa y directora, Liliam Padrón, se ha especializado un tanto en recrear desde el lenguaje del ballet contemporáneo piezas del teatro cubano y universal. A Shakespeare y Carpentier se suma ahora Virgilio mediante una de sus obras emblemáticas.

Admira apreciar cómo una pieza donde el verbo con sus implicaciones subtextuales, sus rizomas de significados, sus guiños y proyecciones polisémicas, como

en todo Virgilio, resulta esencial, se traduce y transustancia en el mundo de los pasos... nada perdidos de bailarines-actores que comunican a la perfección el mundo peculiar, cubano y singularísimo, que significa la familia Romaguera.

Ellos se mueven, gesticulan, entran y salen, interactúan entre sí y el público y con el auxilio de una expresiva y variopinta banda sonora de Raúl Valdés, junto a la escenografía y el vestuario tan preci(ó)sos, originales y ajustados de Zenén Calero, erigen la atmósfera virgiliana con pelos y señales, en una representación donde teatro y danza se confunden, hacen ósmosis.

Anisleydis Estévez, Carlos Daniel Navarro, Enrique Leyva, Jaime Pérez y la misma Lilita son los danzantes encargados, encarnados respecto a los queridos personajes. Quizá se abusa un tanto del icónico gesto del abanico y el símbolo de la máquina de coser, como se sabe esenciales en el texto; también sobra la voz grabada, absolutamente prescindible justo ante la elocuencia de lo representado.

Pero este *Aire frío* desde el universo danzario-contemporáneo con intersecciones teatrales que signa la poética de la matancera Danza Espiral, es una estrella más en el repertorio de la compañía, y otra manera de ensanchar, promover y enriquecer a Virgilio Piñera, quien dentro y fuera de sus onomásticos está cada día más presente, como sistemática noticia de primera plana en cualquier diario.

FRANK PADRÓN

* Tomado de *Juventud Rebelde*, 26 de agosto de 2019.

CIRCO ¿DIGITAL?

La prestigiosa compañía alemana Circo Roncalli ha encontrado la forma de ofrecer una experiencia con animales sin usar animales reales. Se trata de una inversión de 500 mil euros que ha permitido adaptar su circo a la técnica holográfica que mediante la proyección de alta calidad, simultánea, permite al público disfrutar de la proyección en 3D de elefantes, caballos e incluso peces. La capacidad de las proyecciones de imitar los movimientos de los animales reales permite que la experiencia de los asistentes se acerque mucho a la que se tendría viendo animales reales.

Esta decisión es también el resultado del declive que a nivel mundial tienen los espectáculos circenses con exhibición de animales salvajes, llegando incluso en muchos países a legislarse a favor de la protección animal y el respeto de su libertad. Sin embargo, ¿cómo deslindar los animales exóticos o con capacidades y entrenamientos fuera de serie

de un espectáculo cuya base es justamente el asombro? Para ello Circo Roncalli tiene una respuesta con un espectáculo tan admirable que ha hecho comparar sus resultados con los del Circo del Sol, a la vez que ofrece una experiencia inolvidable con hologramas de animales que no solo dan sensación de realidad, sino que perpetúan la magia circense.

SEMANA DE TEATRO POLACO EN LA HABANA*

Como parte de las relaciones que establece el teatro cubano con otras realidades, otras dramaturgias y otros contextos, a partir del 20 de septiembre llegó a varios espacios de la ciudad la octava Semana de Teatro Polaco.

Concebido como un momento para la presentación de varias puestas teatrales, conversatorios y proyecciones audiovisuales, esta iniciativa ha sido reconocida por los propios directores de las principales compañías cubanas como una posibilidad de acercar sus propuestas a otros universos de representación escénica.

En esta ocasión, fue estrenada la obra *El teólogo y la cocinera*, escrita por Reinaldo Montero y que se basa en *La pasión de Cristo en una botella* de la dramaturga polaca Lidia Amejko. Esta obra fue presentada en la sala El Sótano con la dirección de Sahily Moreda para la Compañía del Cuartel.

Un verdadero reto resultó la traslación al pequeño escenario de la sala Adolfo Llauradó de la obra *Entre nosotr@s todo va bien*, puesta que ya permaneció en temporada en la sede de Teatro El Público, El Triánón. Escrita por Dorota Maslowska y con la dirección de Carlos Díaz, es una obra que indaga en las relaciones personales en otros contextos, pero que gana en expresión escénica por el adecuado montaje.

Ocurre en domingo de Anna Burzynska, montada por Raúl Martín para su Teatro de la Luna, constituye otra de las

pruebas del grado de atracción que la dramaturgia polaca ha dejado en la isla. Mientras que la sede de Ludi Teatro, presentó *El vacío en las palabras*, sobre la vida y obra de Irene Sendler, escrita por Maikel Rodríguez y bajo la dirección de Miguel Abreu.

Estas puestas son la constancia de un interés muy marcado por parte de los directores teatrales cubanos de enfrentar el proceso de montaje de obras provenientes de otro espacio geográfico, el teatro polaco sigue dinamizando la escena cubana contemporánea.

RUBÉN RICARDO INFANTE

* Tomado de Radio Metropolitana.

TÍTERES AL CENTRO EN SU NOVENA EDICIÓN



Hasta los predios avileños llegaron en esta ocasión el grupo Cañabrava, de Cienfuegos, Teatro sobre el camino, de Santa Clara; el Guiñol de Guantánamo, el de Remedios, el de Cienfuegos y el grupo Pakele, de Sancti Spiritus. También se sumó por cuarta ocasión Titerike, de Chile dirigido por Larry Malinarich. Este grupo actuó en varios momentos del programa con obras reconocidas de su repertorio como *Colmillo el vampillo*, *Pedro y el diablo* y *El queso de Roque Fort*, y presentaron, de forma paralela una exposición de fotografías de Martha Suárez, que recrea los paisajes y la vida de la comunidad de Gorbea, en la región de la Araucanía, de donde proceden los actores.

Yosvany Abril, director del anfitrión grupo Polichinela, resaltó que el encuentro desarrolló también la Trocha Titiritera, otra de las variantes asumidas para llevar las obras a sitios ubicados en la extensión de la Trocha de Júcaro a Morón, como Venezuela, Ceballos y Ciro Redondo.

Esta novena edición de Títeres al Centro, celebró los cincuenta y seis años del trabajo con muñecos en la provincia, y los treinta y tres de la Asociación Hermanos Saíz y se dedicó al teatro para adolescentes, empeño en el que sobresalió la puesta

Paradigma o Ay Shakira, del colectivo Teatro sobre el camino, considerada un sugerente espectáculo para ese segmento del público.

CRÍTICA CON GUARAREY*

Hace poco hicimos en Guantánamo un Encuentro con la crítica que los anfitriones denominaron «La escena, ¿tiene guararey?», porque cada cual nombra como quiere a este evento itinerante que se reparte, desde hace un lustro, por cuantos territorios del país decidan acogerlo de manera voluntaria.

No es nada nuevo. Continúa una tradición asentada en la teatrología cubana y quien suscribe decidió impulsarlo ante el fenecimiento de los pocos que sobrevivían a cargo de distintas instituciones. Su éxito o fracaso se ha medido por el reclamo, o no, de continuidad de los propios creadores y el apoyo de las instituciones.

Los deseos acumulados en Guantánamo de un tope que parecía no llegar, hasta por insólitos contratiempos, fructificaron en un diálogo excelente, organizado allá por la Uneac y el Consejo de Artes Escénicas con el respaldo del Centro Nacional de las Artes Escénicas (CNAE).

Los teatrólogos Roberto Gacio, Marilyn Garbey y yo, la periodista y crítica Maité Hernández-Lorenzo y el joven danzólogo Lázaro Benítez participamos de un programa intenso que desafió los días difíciles vividos por el país, como otro signo de valorización del arte y la cultura. Y legitimó la aportadora función de la crítica para la escena.

Válida la apuesta de circo y teatro en *Carpandilla*, pero todavía es endeble la estructura de *Enredo de payasos*, de Alexander Barbier, una historia de clowns con inserciones de números circenses.

¡Qué sueño! ¡Qué noche! ¡Qué verano!, puesta de Yosmel López, con un potente núcleo joven del Guiñol Guantánamo, debe encontrar una narrativa que transparente el universo de equívocos de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y no oscurecerlo con un punto de partida que los desvíe sin aportar.

CeroOnoser puede hallar mejor título y buscar signos que enriquezcan esta breve sonata titiritera sobre el miedo, a la memoria de Armando Morales, al articular pasajes de Kike Sánchez Vera y Roberto Espina, dirección de Emilio Vizcaíno también con el Guiñol.

Nenúfares en el techo del mundo, del Teatro Dramático y Amaranto Ramos, necesita un replanteo total para desempolvar esta pieza de Nicolás Dorr que obedeció a un impulso muy puntual de su autor.

Luna nueva, de La Barca, explora un gozne entre teatralidad y narración oral escénica que debe profundizar Ury Rodríguez en su propio camino. También La Barca presentó en proceso *Poemas con niños*, a partir de dos textos de Nicolás Guillén. Como está en pleno trabajo aún, puede soltar el exceso didáctico sin miramientos.

Un programa a cargo de las tres compañías de danza de la provincia destacó el lugar del territorio en el concierto nacional de ese arte. Elio O. Reina conduce a Danza Libre y rescata *Mujer sin título*, de Alfredo Velázquez. Ladislao Navarro cedió a las composiciones de sus discípulos la presentación de Danza Fragmentada, donde valió *Entropía*, de Felipe Adriano Catalá. Y el Ballet Folclórico Babul resulta siempre fiesta de identidad profunda y particular. De la mano de Ernesto Llewellyn lo reafirmó con *Los árboles músicos* en una travesía «al revés», ahora desde el Caribe a los ancestros africanos.

Nos despedimos con la feliz sorpresa de *Pan para la fe*, de Teatro de la Totalidad, un núcleo en formación con base en el estímulo entre el actor Fermín Figueredo y el director Geordany Carcasés. Dará de qué hablar si persisten. Como toda la órbita escénica guantanamera si este encuentro con la crítica aportó, de veras, su guararey.

OMAR VALIÑO

* Tomado de Granma

20 DE OCTUBRE: INTENSIDAD DE LA CULTURA

Al Día de la Cultura Cubana se dedicó la Jornada Internacional de Teatro Amateur Blanca Becerra (Bejucal, 10-13 octubre). Su intensidad rebasa el espacio de este suplemento: trece agrupaciones teatrales (cinco de ellas extranjeras), cinco talleres teórico-prácticos, más de veinticinco obras en escena, y pluralidad de técnicas y estilos en todos los espacios.

El encuentro superó, en participación y calidad, la edición anterior. Unir experiencias y creadores, enriquecer la pluralidad de las formas escénicas y multiplicar fuerzas por lo más liberador, auténtico y novedoso del arte teatral, fueron propósitos cumplidos y multiplicados en la jornada.

La inauguración, a cargo de la compañía Pasti Dance (dirigida por Luis Manuel Rodríguez) y el jolgorio de confraternidad animado por la música de Tambores de Bejucal, dio paso a un programa tan amplio como diverso.

La agrupación Blanca Becerra estrenó *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, añadiendo nuevos matices y una itinerancia de actores y público por diversas áreas de la Casa de Cultura hasta culminar en el escenario.

Invitado el grupo profesional Estro de Montecallado, ofreció dos obras *¡Abracémonos en el jardín de los cerezos!*, con fuerza interpretativa y riqueza conceptual, así como *Antonieta o el suicidio*, un monólogo de pasiones encontradas.

OMAR F. MAURI



ENTRE EL TIEMPO ESCÉNICO Y EL TIEMPO DRAMÁTICO

A este lema respondieron los talleres y actuaciones de la jornada, y en rigor, los grupos de Colombia, todos con extraordinaria acogida de público. Politrarte descubre el diálogo a lo íntimo-transgresor con *Piel: corre, vuela*, y el tratamiento de la discriminación y represión por las diferencias sexuales. Víctor Hugo Prada, su director, usa las más variadas técnicas para acercarse al espectador. *Éxodo*, de la Corporación Artística Renovación (Medellín), encarna en la mujer el drama de Latinoamérica sumida en guerras, violencia y miseria que empuja a la migración. El público queda consternado: la obra no parece tener fin. *Los Nadie* (Escena 3), no son personas sino juguetes que la televisión comercial utiliza y lanza a la basura.

HABÍA UNA VEZ UNA CARPA CHIQUITA

En lengua maya, *xutil* significa el más pequeño. Nombre modesto y enorme creatividad, Teatro y Circo *Xutil*, demostró energía desconcertante, improvisación y sobrada experiencia en el teatro callejero. El parque local fue escenario para *Aventuras de Trapeador y Cotonete*, tanto como en el dominio del teatro de sala con *Había una vez una carpa chiquita*. La fuerte preparación de actores, conocimiento de las dinámicas ciudadanas y expresividad bien cultivada, fueron claves en sus multitudinarias presentaciones.

Otro tanto demostró Ihson de Oliveira, del colectivo Espectáculo con Payasos, de Brasil, con su maestría de clown, un personaje que conquistó absoluta simpatía en niños y adultos, lo mismo en espacios escénicos que en exteriores con la obra *Zabilim Plim Plim*.

De La Habana, dos grupos: Titirimundo, joven y versátil en el manejo de títeres y marionetas con *El arte de ser artista*, y Silencio, de la Asociación Cubana de Limitados Físico y Motores (Aclifim), que evocó en su obra *El exquisito cadáver* al Chaplin del cine silente y el secuestro de su cadáver luego de varios días de sepultado.

Por Mayabeque, Eliober Uriarte y *Cuentero soy*, aborda tradiciones campesinas y populares, salpicando décimas y cuentos de Feijoó y Onelio Jorge Cardoso, entre otros. Los grupos infantiles La Edad de Oro e Impacto dirigieron sus estrenos al circo y las variedades, que en opinión de los artistas extranjeros demuestran la calidad de la educación cubana y el cultivo de la niñez. Asimismo, el proyecto sociocultural Sin barreras de la Aclifim demostró,

con una vistosa producción de danza-teatro *Ritmos de Cuba*, la fuerza del arte en el desarrollo e inclusión social.

Del mejoramiento humano se engrandece el teatro, y su mejor intensidad queda en el público. Las encuestas realizadas por los organizadores (Asociación Internacional de Teatro Amateur y la Asociación Internacional de Teatro del Arte (Aita/Aita), Consejo Nacional de Cultura Comunitaria y direcciones provincial y municipal de Cultura) demostraron que «la cosecha es generosa», como afirmó Carlos Díaz, Premio Nacional de Teatro, hijo e impulsor de este movimiento.

BLANCA FELIPE EN PREDIOS DE JUGLAR DEL CISNE

Sorpresa es el calificativo justo que mereció la agrupación Juglar del Cisne, proveniente de Minas de Matahambre (Pinar del Río), con la obra *Beatriz y los papás malvas*, de la dramaturga Blanca Felipe: fue la chispa de magia en la Jornada.

Escrita en 2004, *Beatriz y los papás malvas*, siguió a *Romelio y Juliana*, una obra antológica en el repertorio del Guiñol Los Cuenteros, grupo en el cual labora como asesora.

Blanca Felipe Rivero (Quivicán, 1963) es, además, crítica teatral, dramaturga, investigadora, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, de la Comisión de Expertos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y del Consejo Nacional de Casas de Cultura. Es también profesora en la Universidad de las Artes (ISA) y ha publicado *Ventana de estrellas* (Editorial Gente Nueva, 2014) y *Historias que vuelan dentro* (Ediciones Alarcos, 2015).



Su intensa labor creativa aparece representada en colectivos teatrales de todo el país.

En *Beatriz y los papás malvas* vuelve los ojos al interior del hogar y a los conflictos que tensan la vida de los niños desde la propia perspectiva infantil. La disolución

familiar, el abandono y la soledad alcanzan matices estremecedores en esta obra que llegó a escena en 2010. Pocas veces la dramaturgia dedicada a niños y jóvenes ha prestado interés por tales temas.

Por tanto, era un reto muy complejo la versión presentada por Juglar del Cisne. Cada elemento de la obra tributa al logro de una atmósfera íntima y altamente poética en toda la puesta, y especialmente por los personajes de Bea y su abuela. La niña fluye entre la nobleza y profundidad de sus sentimientos a los tonos más grises de la realidad familiar y hogareña, una realidad de la cual es consciente y lucha por mejorar su abuela.

El triunfo de cada componente escénico es en la unidad que consiguen: el diseño de los muñecos, sencillos, coloridos y de líneas dulcificadas se confirman en un manejo orgánico y voces bien concebidas. A escala exacta, la escena concibe creativamente los espacios del hogar, que se tornan escenarios subjetivos para los seres que acompañan la soledad de Bea.

De la altura de sus propósitos y el modo en que lo alcanzan, *Beatriz y los papás malvas* de Blanca Felipe y Juglar del Cisne, dejaron a un público imantado, resistido a creer que terminó la función.



XVIII FTH POR UNA HABANA EN SUS 500

Del 19 al 27 de octubre tuvo lugar en esta capital el Festival de Teatro de La Habana (FTH), la cita más significativa del arte de las tablas en el país. La cita estuvo dedicada en esta ocasión al arte de la dirección y a Vicente Revuelta, destacado actor y director teatral fallecido en el año 2012. El trabajo curatorial a cargo del crítico Omar Valiño seleccionó obras que se relacionaran estéticamente con el trabajo y la propuesta artística de Revuelta.

Dentro de la muestra total de una treintena de agrupaciones destacaron catorce obras de grupos internacionales, entre ellos Teatro Guloya, de República Dominicana; Venus Ex Libris, de Brasil; la Compañía Javier Aranda, de España y Teater PanJál, de Suecia o el Berliner Ensemble de Alemania. Esta última fue fundada por Bertolt Brecht en 1949, y en esta ocasión actuó por primera vez en Cuba. La parte cubana fue integrada por compañías, como Teatro de Las Estaciones, Los Cuenteros, Argos Teatro y El Portazo, a las que se sumaron invitados como Andante, Teatro D'Dos y Compañía del Cuartel. Cada día tuvo lugar un espacio teórico, donde sesionaron paneles y mesas de diálogos con participantes cubanos y extranjeros, como espacio de intercambio y retroalimentación para los teatristas. En próximas entregas *Tablas* ampliará esta noticia.

PETER HANDKE, NOBEL DE LITERATURA DE 2019

A escasos meses del estreno cubano de Peter Handke con *Insultos al público* de mano de Alexis Díaz de Villegas con Impulso Teatro, nos llega la noticia del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura al controversial autor austríaco por el «ingenio lingüístico con que ha explorado la periferia y la especificidad de la experiencia humana». Considerado por la Academia sueca «como uno de los escritores más influyentes de Europa después de la Segunda Guerra Mundial», Handke ha cosechado en su carrera tantos fanáticos como detractores por sus posiciones ideológicas, posiciones encontradas de las que se hicieron eco las redes tras hacerse público el anuncio.



FORNICATIONS TO COURT. HENRI KUTZ.

Reabre el Teatro Sauto en Matanzas